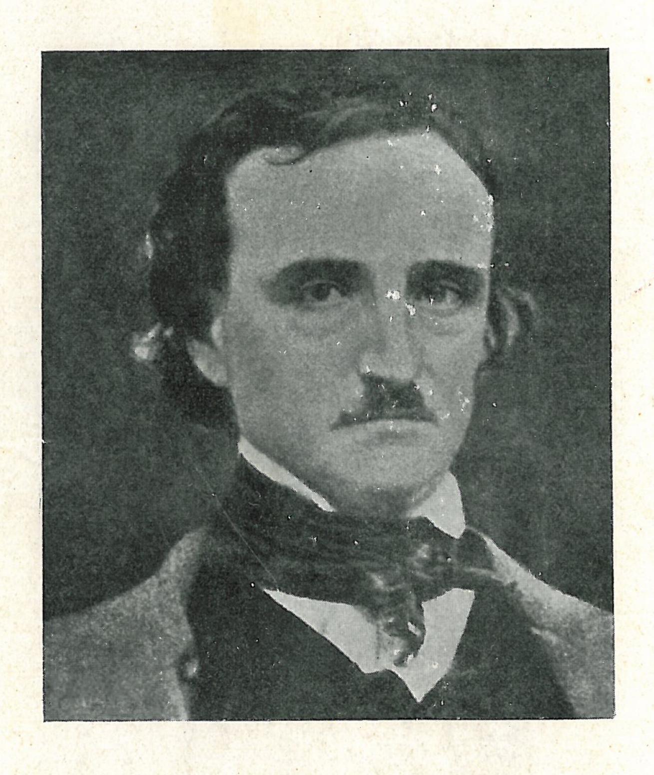
MARIE BONAPARTE

EDGAR POE



EINE PSYCHOANALYTISCHE STUDIE

MIT EINEM VORWORT VON SIGM. FREUD

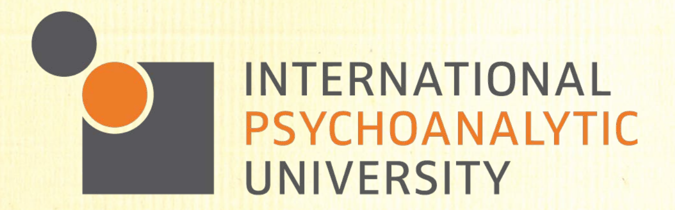
BAND III

INTERNATIONALER
PSYCHOANALYTISCHER VERLAG IN WIEN

MARIE BONAPARTE

Edgar Poe.

III


INTERNATIONAL
PSYCHOANALYTIC
UNIVERSITY
DIE PSYCHOANALYTISCHE HOCHSCHULE IN BERLIN

MARIE BONAPARTE

EDGAR POE

TEIL III UND IV



JOHN ALLAN
(Nach dem Porträt eines unbekannten Künstlers)
(Edgar Allan Poe Shrine, Richmond, Virginia)

EDGAR POE

EINE PSYCHOANALYTISCHE STUDIE

VON

MARIE BONAPARTE

TEIL III

DIE GESCHICHTEN: DER ZYKLUS VATER

TEIL IV

POE UND DIE MENSCHLICHE SEELE

MIT 5 BILDTAFELN

1934

INTERNATIONALER

PSYCHOANALYTISCHER VERLAG IN WIEN

Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Fritz Lehner

Printed in Austria
Druck: Christoph Reisser's Söhne, Wien V

TEIL III

DIE GESCHICHTEN: DER ZYKLUS VATER

V

DER ZYKLUS VON DER AUFLEHNUNG GEGEN DEN VATER

DAS SCHWATZENDE HERZ[1]

„Wahr ist es: nervös, entsetzlich nervös war ich damals und bin es noch. Warum aber müßt ihr durchaus behaupten, daß ich wahnsinnig sei?"

beginnt der Held des Schwatzenden Herzens. Wie der Erzähler in der Schwarzen Katze oder im Dämon der Verkehrtheit schickt auch er uns sein Bekenntnis aus dem Kerker, in den ihn sein Verbrechen gebracht hat.

„Mein nervöser Zustand hatte meinen Verstand nicht zerrüttet, sondern geschärft ... Vor allem hatte sich mein Gehörsinn wunderbar fein entwickelt. Ich hörte alle Dinge im Himmel und auf Erden. Ich hörte viele Dinge in der Hölle, und das sollte Wahnsinn sein? Hört zu und merkt auf, wie sachlich, wie ruhig ich die ganze Geschichte erzählen kann."

Der Erzähler, den Poe uns sichtlich als Geisteskranken oder zumindest als einen vom Dämon der Verkehrtheit Besessenen vorstellen will, und der ein wirklicher querulierender Geisteskranker ist, beginnt also seinen Bericht damit, daß er seinen Wahnsinn ableugnet.

„Ich kann nicht sagen, wann der Gedanke mich zum erstenmal überfiel. Er war urplötzlich da und verfolgte mich Tag und Nacht."

Wir werden bald sehen, welcher Natur diese dominierende Idee ist.

„Ein wichtiges Motiv war nicht vorhanden. Haß war nicht vorhanden. Ich liebte den alten Mann, er hatte mir nie etwas zu leide getan. Er hat mir nie eine Kränkung zugefügt. Nach seinem Geld trug ich kein Verlangen."

---

1) *The Tell-Tale Heart* (*The Pioneer*, Januar 1843; *Broadway Journal*, II, 7).

Das gleicht sehr einer Darstellung der Beziehungen zwischen Edgar und seinem Adoptivvater Allan durch ihr Gegenteil! Aber hören wir, welchen Grund unser Erzähler seiner Tat unterlegt.

„Ich glaube, es war sein Auge! Ja, das war es! Eines seiner Augen glich vollständig dem Auge eines Geiers — ein blaßes, blaues Auge mit einem Häutchen darüber ... Wann immer es mich anblickte, erstarrte mir das Blut. Und so — nach und nach — immer zwingender — setzte sich der Gedanke in mir fest, dem alten Mann das Leben zu nehmen, um mich auf diese Weise für immer von diesem Auge zu befreien."

Das mit einem Häutchen bedeckte Auge stellt — auch dann, wenn man durch das Häutchen noch ein wenig hindurchsehen oder neben ihm sehen kann, da es unvollständig ist — ein Äquivalent für das ausgestochene Auge dar, und dadurch sind wir wieder beim Hauptthema der Schwarzen Katze angelangt. Der Greis wird also aus dem gleichen Grunde zum Tode verurteilt, aus dem die Katzen verurteilt wurden. Aber dieser Mord wird wie das im Dämon der Verkehrtheit ebenfalls am Vater verübte Verbrechen — dort will der Sohn ihm sein Gold wegnehmen, hier will er das ausgestochene Auge wegschaffen — ein durchaus vorsätzlicher Mord sein:

„Ich war nie freundlicher zu dem alten Mann, als während Vorsicht — und mit wieviel Heuchelei ich zur Sache ging!"

Denn der Vater ist tatsächlich eine gefährliche Gestalt und muß mit Vorsicht angegangen werden:

„Ich war nie freundlicher zu dem alten Mann, als während der ganzen Woche, bevor ich ihn umbrachte. Und jede Nacht gegen Mitternacht drückte ich auf seine Türklinke und öffnete die Tür, oh, so leise! und dann, wenn der Spalt weit genug war, daß ich den Kopf hindurchstecken konnte, hielt ich eine verdunkelte, ganz geschlossene Laterne ins Zimmer; sie war ganz zugeschlossen, so daß kein Lichtschein herausdrang, und dann folgte mein Kopf ... Ich bewegte ihn ganz langsam vorwärts, um nicht den Schlaf des

alten Mannes zu stören. Ich brauchte eine Stunde dazu, den Kopf so weit durch die Öffnung zu schieben, daß ich den Alten in seinem Bett sehen konnte ... Und dann, wenn ich meinen Kopf glücklich im Zimmer hatte, öffnete ich vorsichtig die Laterne — oh, so vorsichtig! ganz sachte, wenn die Scharniere kreischten, öffnete ich sie so weit, daß ein einziger, feiner Strahl auf das Geierauge fiel. Und das tat ich sieben Nächte lang ... aber ich fand das Auge immer geschlossen, und so war es unmöglich, das Werk zu vollenden; denn es war nicht der alte Mann, der mich ärgerte, sondern sein Scheelauge. Und jeden Morgen, wenn der Tag anbrach, ging ich kühn zu ihm hinein und sprach mit ihm. Ich nannte ihn munter und herzlich beim Namen und fragte ihn, ob er eine gute Nacht verbracht habe. Ihr seht, er hätte wirklich ein sehr schlauer alter Mann sein müssen, um zu vermuten, daß ich allnächtlich um zwölf Uhr, während er schlief, zu ihm hereinsah."

So schlägt der Sohn den Vater durch Vorsicht und Hinterlist, mit geistigen Waffen! Und wenn man das Bild des jungen Mannes, der von seinen Mordabsichten ganz erfüllt ist, anzusehen versteht, wenn man beobachten kann, wie er den alten Mann jeden Morgen freundlich in seinem Zimmer begrüßt, dann glaubt man, den kleinen Edgar vor sich zu haben, der auch jeden Morgen in das Zimmer seines Pa getreten war, „ihn munter und herzlich beim Namen" (Pa!) genannt und gefragt hatte, „... ob er eine gute Nacht verbracht habe", ganz so wie Kinder es tun, die ja auch an den Tagen, an denen sie böse sind, weil sie kurz vorher Schläge bekommen haben, höflich und zärtlich bleiben m ü s s e n.

„In der achten Nacht ging ich beim Öffnen der Tür mit ganz besonderer Vorsicht zu Werke. Der Minutenzeiger einer Uhr rückt gewiß schneller voran als damals meine Hand. Niemals vor dieser Nacht hatte ich die Größe meiner Macht, meines Scharfsinns so gefühlt. Ich konnte kaum meinen Triumph unterdrücken. Da war ich nun hier und öffnete ganz sacht, ganz allmählich die Tür — und ihm träumte nicht einmal von meinem geheimen Tun und Denken. Ich kicherte bei diesem Gedanken, und vielleicht hörte er mich, denn er rührte sich — wie erschreckt. Jetzt könntet ihr

denken, ich sei zurückgefahren. Aber nein! Sein Zimmer war ganz dunkel, denn er hatte die Fenster aus Furcht vor Einbrechern fest geschlossen; es war pechschwarz. Und ich wußte also, daß er das Öffnen der Tür nicht sehen konnte, und ich fuhr fort, sie langsam, langsam aufzumachen. Ich war mit dem Kopf im Zimmer und machte mich daran, die Laterne zu öffnen; da glitt mein Daumen an dem Blechverschluß ab und der alte Mann schrak im Bett empor und schrie: ‚Wer ist da?'"

Nun stehen die beiden Gegner einander gegenüber: der im Dunkeln lauernde Sohn und der bedrohte Vater.

„Ich verhielt mich ganz still und sagte nichts. Eine volle Stunde lang rührte ich kein Glied, und in dieser ganzen Zeit hörte ich nicht, daß er sich wieder niederlegte. Er saß noch aufrecht im Bett und horchte; geradeso, wie ich Nacht um Nacht auf das Ticken der Totenuhren in den Stubenwänden gehorcht habe."

Nun folgt eine Beschreibung der wachsenden Angst des Greises. Dann setzt der Erzähler fort:

„Nachdem ich lange Zeit sehr geduldig gewartet hatte, ohne doch zu hören, daß er sich wieder niederlegte, beschloß ich endlich, einen kleinen — einen winzig kleinen Spalt der Laterne zu öffnen ... bis schließlich ein einziger matter, spinnfadenfeiner Strahl herausdrang und auf das Geierauge fiel. Es war offen, weit offen, und ich wurde rasend, als ich darauf hinstarrte. Ich sah es mit vollkommener Deutlichkeit: nichts als ein stumpfes Blau mit einem ekelhaften Schleier darüber. Ich erschauerte bis ins Mark. Aber ich konnte von des alten Mannes Gesicht und Gestalt nichts weiter sehen, denn ich hatte den Strahl wie instinktiv ganz genau auf die verfluchte Stelle gerichtet."

Der Erzähler sagt uns nicht, ob der Greis den Lichtstrahl mit seinem andern Auge oder mit dem Auge, das von einem Häutchen bedeckt ist und dessen Sehfähigkeit auch weiterhin ungeklärt bleibt, bemerkt. Tatsache jedoch ist, daß die Wirkung des Lichtstrahls, der „spinnfadenfein" auf das Geierauge fällt, eine ungeheure ist.

„Und nun — habe ich Euch nicht gesagt, daß das, was Ihr für Wahnsinn haltet, nur eine Überfeinerung der Sinne ist?" (man

könnte glauben, einen Paranoiker zu hören, der seine auditiven Halluzinationen verteidigt), „nun, sage ich, vernahm mein Ohr ein leises, dumpfes, schnelles Geräusch, ein Geräusch wie das Ticken einer Uhr, die man mit einem Tuch umwickelt hat. Auch diesen Laut kannte ich gut. Es war des alten Mannes Herz, das so schlug. Es steigerte meine Wut, wie das Schlagen einer Trommel den Soldaten zu mutigerem Vorgehen anreizt."

Der Mörder nimmt sich zusammen und bleibt noch eine Zeitlang unbeweglich stehen, heftet „den Strahl so beständig wie möglich auf das Auge", während „sich das höllische Trommeln des Herzens (*The hellish tattoo of the heart*)" steigert. Seine Angst wächst mit der Stärke des Herzschlags.

„Das Klopfen wurde lauter und lauter! Ich dachte, das Herz müsse zerspringen. Und nun faßte mich eine neue Angst: das Geräusch könnte von einem Nachbarn vernommen werden! Da war des Alten Stunde gekommen. Mit einem lauten Geheul riß ich die Blendlaterne auf und sprang ins Zimmer. Er schrie auf — nur ein einziges Mal. Im Augenblick zerrte ich ihn auf den Boden herunter und zog das schwere Federbett über ihn. Dann lächelte ich, froh, die Tat so weit vollbracht zu sehen. Aber noch viele Minuten hörte ich den erstickten Laut des klopfenden Herzens. Das kümmerte mich jedoch nicht. Das konnte nicht durch die Wände hindurch gehört werden. Endlich hörte es auf. Der alte Mann war tot. Ich entfernte das Bett und untersuchte den Leichnam. Ja, er war tot — tot wie ein Stein. Ich legte ihm meine Hand aufs Herz und ließ sie minutenlang da liegen. Kein Schlag war zu spüren. Er war endgültig tot. Sein Auge würde mich nicht mehr belästigen."

Der Mörder beschreibt uns nun die „klugen Vorsichtsmaßregeln", die er ergreift, „um den Leichnam zu verbergen" und die nach seiner Meinung beweisen sollen, er sei nicht wahnsinnig gewesen.

„Die Nacht schwand hin, und ich arbeitete eilig, aber in großer Stille. Ich begann nun ihn zu zerstückeln. Ich schnitt den Kopf ab, dann die Arme, dann die Beine. Aus dem Fußboden des

Zimmers hob ich drei Dielen heraus und bereitete darunter dem Toten sein Grab. Dann legte ich die Bretter wieder an Ort und Stelle. So geschickt, so sorgfältig tat ich dies, daß kein menschliches Auge — nicht einmal das seine! — irgend etwas Auffallendes hätte bemerken können. Da war nichts wegzuwaschen — kein Fleck irgendwelcher Art —, nicht das kleinste Blutströpfchen. Dafür war ich viel zu bedachtsam vorgegangen.

Als ich mit dieser Arbeit fertig wurde, war es vier Uhr — noch immer schwarz wie Mitternacht. Als die Turmuhr die Stunde anschlug, pochte es am Haustor ... Es traten drei Männer herein, die sich sehr liebenswürdig als Polizeibeamte vorstellten. Ein Nachbar hat in der Nacht einen Schrei vernommen."

Der Mörder ist sehr ruhig. Er lächelt. Den Schrei, erklärt er, habe er selbst ausgestoßen, in einem Traum. Der alte Mann sei abwesend, sei aufs Land gereist. Und ebenso ruhig wie sein Nachfolger, der Mörder der Schwarzen Katze (eine Geschichte, die wahrscheinlich nach dem Schwatzenden Herzen geschrieben wurde), führt auch er nun die Kommission durch das Haus und fordert sie auf, überall gut nachzusehen.

„Ich führte sie schließlich in sein Zimmer. Ich zeigte ihnen seine Wertsachen, vollzählig und unberührt. Begeistert über meine Gewissensruhe brachte ich Stühle herbei und ersuchte die Herren, sich hier von ihrer Ermüdung zu erholen, während ich, im Bewußtsein meines vollständigen Sieges, voll ausgelassener Kühnheit meinen Stuhl genau dort hinstellte, wo unter den Dielen der Leichnam des Opfers ruhte."

Auch das erinnert wieder an den Mörder der Schwarzen Katze, der mit seinem Stock in die Mauer schlägt, es erinnert übrigens an den Zwang, unter dem so viele Mörder stehen, den Ort ihrer Untat immer wieder aufsuchen zu müssen.

Und das Opfer antwortet nun, wie es sich gehört, aus der Tiefe seines Grabes auf die Herausforderung seines Mörders. Die Statue aus Stein, die über dem Grabe des Kommandeurs steht, nimmt die Einladung Don Juans an und kommt zum

Rendezvous. Die eingemauerte Katze schreit. Auch der Greis mit dem sprechenden Herzen antwortet auf seine Weise.

„Die Beamten waren zufrieden ... Sie saßen also, und während ich fröhlich Antwort gab, plauderten sie von privaten Angelegenheiten. Aber nicht lange, da fühlte ich, daß ich erbleichte, und wünschte sie fort. Mein Kopf schmerzte, und ich glaubte, Ohrensausen zu haben ..." Das Dröhnen in seinen Ohren wächst an — „bis mir endlich klar wurde, daß das Geräusch nicht in den Ohren selbst war".

Die auditive Halluzination ist wieder aufgetaucht.

„Zweifellos: jetzt wurde ich sehr bleich; — aber ich redete noch eifriger und mit erhobener Stimme. Doch das Geräusch wurde lauter — und was konnte ich tun? Es war ein leises, dumpfes, schnelles Geräusch — ein Geräusch wie das Ticken einer Uhr, die man mit einem Tuch umwickelt hat. Ich rang nach Atem — und dennoch — die Beamten hörten es noch immer nicht. Ich sprach schneller — heftiger; aber das Geräusch wuchs beständig. Ich stand auf ..."

Und der Unglückliche macht die heftigsten Anstrengungen, um den immer stärker anschwellenden Lärm zu ersticken. Aber was immer er auch tut, ob er mit wuchtigen Schritten hin und her rennt oder mit dem Stuhl auf den Dielen hin und her kratzt,

„das Geräusch erhob sich über alles und nahm fortgesetzt zu. Es wurde lauter — lauter — lauter! Und immer noch plauderten die Männer und lächelten. War es möglich, daß sie nicht hörten? Allmächtiger Gott! — nein, nein! sie hörten! — sie argwöhnten! — sie wußten! sie trieben Spott mit meinem Entsetzen!" Und unter dem Druck dieser Einbildung, und da er nicht mehr länger diesen Hohn ertragen kann, ruft unser Mörder aus: „Schurken! ... verstellt Euch nicht länger! Ich bekenne die Tat! — Reißt die Dielen auf! — Hier, hier! — es ist das Schlagen seines fürchterlichen Herzens".

Das ist der Inhalt dieser berühmten Geschichte, die durch Stil und Vortrag überaus unmittelbar den Leser ergreift und dadurch eine der modernsten Geschichten Poes ist. Durch

sie weht bereits ein Vorläufer des Sturmes hindurch, der in dem großartigen Epos vom Vatermord, im Werk Dostojewskis, ausbrechen sollte.[2]

*

Das Schwatzende Herz, das wir zum erstenmal im Briefwechsel[3] Poes Ende 1842 erwähnt finden, soll unter dem Einfluß eines ernsten Herzanfalls, den der Dichter im Sommer des gleichen Jahres, als er von den Saratoga Springs zurückkehrte, erlitten hatte, geschrieben worden sein.[4] Vielleicht war diese ernste Attacke (nach Hervey Allen der dritte beunruhigende Herzanfall,[5] den Edgar Poe seit 1834/35 erlitten hatte) tatsächlich die auslösende Ursache, die Poe dazu angeregt hat, die tief in ihm schlummernden Komplexe, welche wir jetzt studieren werden, gerade durch den von Angst getriebenen Herzschlag — der auch, als sein Herz noch kränklicher war, später in dem Gedicht Für Annie die Ermüdung am Leben wiedergab — auszudrücken.[6] Aber durch eine solche Erklärung

2) Über Dostojewski: Freud: Dostojewski und die Vatertötung. (Als Vorwort zu der Ausgabe der Urgestalt der Brüder Karamasoff. Verlag Piper, München 1928.)

3) Lowell an Poe, Boston, 17. Dezember 1842 (V. E., Bd. 17, S. 125).

4) *Israfel*, S. 567.

5) *Israfel*, S. 540

6)
The moaning and groaning,
The sighing and sobbing,
Are quieted now,
With that horrible throbbing
At heart: — ah that horrible,
Horrible throbbing!

Das Ächzen und Krächzen,
Die seufzende Plag'
Ist nun endlich vorbei
Mit dem schrecklichen Schlag,
Mit des Herzens entsetzlichem
Schrecklichem Schlag!

Siehe Bd. 1, S. 311, 312.

ist bei weitem nicht alles erfaßt, was sich im Schwatzenden Herzen verbirgt.

Wir wissen (eine Erkenntnis, die von der bewußten Mentalität nicht leicht aufgenommen wird), daß die Funktion der Organe unseres Körpers in unserer Gesamtpsyche nicht nach der Wichtigkeit, die sie für das Leben haben, repräsentiert ist. Die Funktion des Herzens im besonderen ist von derart vitaler Wichtigkeit, daß der Mensch tot ist, sobald es zu schlagen aufhört; man müßte infolgedessen annehmen, daß der Herzschlag in unserer Psyche einen starken Widerhall findet. Dem ist aber nicht so: der Herzschlag belästigt unser Unbewußtes ebensowenig wie die rhythmische Ausdehnung des Thorax beim Atmen. Diese beiden Erscheinungen gehören zu jenen Tätigkeiten des Organismus, welche sich für gewöhnlich auf dem organischen Territorium abspielen, das sich sogar jenseits unserer unbewußten psychischen Gesamtstruktur befindet.

Sobald aber ein organisches Leiden das eine oder andere dieser wichtigen Organe angreift, ja selbst wenn diese nur unter dem Einfluß einer hysterischen oder hypochondrischen Konversion stehen, dann kann es dazu kommen, daß jene Organe uns ganz ausschließlich zu beschäftigen beginnen. Aber sie beschäftigen uns dabei nie nur durch ihre Funktion an sich: sie sind stets mit einer Libidolast überbesetzt. Sie stellen dann außer ihrer eigenen Funktion noch die Libidofunktion des ganzen Organismus dar, die dann zum großen Teil auf sie „verschoben" ist. Und bei diesen psychoneurotischen Störungen, die nicht bis zu der tiefen narzißtischen Regression zurückgehen, welche die Hypochondrie verursacht, kann die libidinöse Überbelastung des leidenden Organs sogar dazu dienen, die Objektbeziehungen des Subjekts zu andern Menschen auszudrücken.

Das ist der Fall des Schwatzenden Herzens. Wir

haben im Vorübergehen bereits darauf hingewiesen: der ermordete Greis erinnert durch mehr als einen Zug an John Allan. Aber auch das Symptom des in Angst versetzten Herzens mußte ihm zugehören: hatte nicht Herr Allan schon 1820, bei dem Aufenthalt in England, den ersten Anfall von Hydropsie zu überstehen, jener Krankheit, die mit seinem Alter immer ärger wurde und 1834 sein Leben beendete? Erinnern wir uns an die letzte Begegnung zwischen dem Adoptivvater und dem Adoptivsohn, und an den Stock, mit dem der Kranke den Eindringling in das Familienheim bedrohte. Die Herzensangst in der Brust des ermordeten Greises stammt somit wahrscheinlich unmittelbar von dem schweratmenden, hydropischen, beklommenen Herzen des schottischen Kaufmanns, mit dem Poe unter dem Einfluß der in seiner Psyche ruhenden Komplexe (die wir noch untersuchen werden) später manchmal sein eigenes Alkoholiker- und Neurotikerherz unbewußt identifizierte, in jener Identifizierung mit dem Vater, die von allen Söhnen durchgeführt wird.

Denn die Tatsache allein, daß Herr Allan wassersüchtig war, erschöpft keineswegs die ganze Substanz dieser Angstgeschichte vom Schwatzenden Herzen. Wenn man die tiefverborgenen Antriebe, welche die Menschen zu träumen veranlassen und die Dichter ein Kunstwerk zu schaffen, verstehen will, muß man die ursprünglichen Lebenstriebe, die das Unbewußte bevölkern, in ihrer ganzen Fülle erfassen.

Wir haben schon anläßlich des Doppelmordes in der Rue Morgue und des Mannes der Menge gesehen: der Sexualinstinkt des Kindes ist viel früher wach, als die Erwachsenen glauben. Schon in einem unglaublich frühen Alter trägt es vorgeformte Triebmechanismen in sich, die es ihm gestatten, den Sexualverkehr der Erwachsenen, dessen Zeuge es sein konnte, „aufzunehmen" und in sich „aufzubewahren". Daß der junge Edgar Zeuge solcher Handlungen

gewesen, und zwar in der Zeit, da er mit seiner Mutter, der armen Wanderschauspielerin, die Zimmer teilte, wird beinahe sicher durch das Verbrechen des Orang bewiesen. Für das gleiche Verbrechen, das sich im Londoner Nebel verbirgt, in dem Nebel, in dem Frances Allan an einem geheimnisvollen Leiden erkrankte, wird der Mann der Menge „das Urbild und der Dämon des Triebes zum Verbrechen" genannt. Denn das an der Mutter begangene Sexualattentat ist für das Kind in der Zeit der sadistischen Auffassung des Koitus das Urbild jedes Verbrechens.

Aber nur in der Zeit, in der das Kind noch ganz klein ist, scheuen sich die Erwachsenen nicht, sich bei Licht dem Sexualakt hinzugeben; wenn es älter wird, schützen sie sich gegen seine Augen, die erwachen könnten, durch einen Wall von Finsternis, den sie für undurchdringlich halten, durch jene Finsternis, von der im Schwatzenden Herzen die Rede ist und durch die ein Zimmer „schwarz wird wie Pech". Die Finsternis ist ja auch sonst der bevorzugte Schauplatz für die Sexualbetätigung des zivilisierten Menschen; er wird durch die soziale Zensur, die seine Umgebung ausübt, auf sie verwiesen.

Dem geweckten Sexualtrieb des Kindes gelingt es jedoch, auch diese Nacht zu durchdringen. Dabei hilft ihm, was es in noch früherer Zeit gesehen hat, und wenn auch Gesichtseindrücke fehlen, das Gehörte genügt. Der Koitus wird doch von bestimmten Lauten, rhythmischen Bewegungen, beschleunigter Atmung, die vom beschleunigten Herzschlag abhängt, begleitet. Und wenn auch das Herz auf Distanz nicht hörbar ist, das Keuchen, das seinen Schlag regelmäßig begleitet und das für jeden hörbar ist, bleibt für die im Dunkel der Nacht lauernden Kinderohren deutlich wahrnehmbar.

Wir sind daher nicht erstaunt, daß im Schwatzenden Herzen auf einen besonders fein entwickelten Gehörssinn

ausdrücklich hingewiesen wird. Dieser Hinweis deckt wahrscheinlich die unbewußte Erinnerung an die Tatsache auf, daß das ganz kleine Kind in der Nacht Dinge der Hölle[7] gehört hat, die Angriffe des Vaters auf die Mutter. Man findet an der Wurzel vieler Gehörshalluzinationen des Paranoikers die gleiche unbewußte Erinnerung.

Der Herzschlag des Greises, dieses „höllische Trommeln des Herzens“, das immer lauter und lauter wird, bedeutet daher den Trommelwirbel eines Herzens während des Angriffs auf die Frau. Dieser Angriff ist wohl der Anlaß, der jenes tolle Crescendo des Herzklopfens hervorruft, eines Herzklopfens, das zweimal anschwillt, um das erstemal beim Tod des Greises, das zweitemal bei der ebenfalls zum Tod führenden Verhaftung des Mörders abzuebben.

Beide Male wird somit das Gesetz der Wiedervergeltung befolgt, zuerst durch die Bestrafung des Mutter m ö r d e r s, dann durch die Bestrafung des M ö r d e r s dieses Mörders.

Das heißt: im Grunde genommen liegt der Mann der Menge im Bett des Greises (vom S c h w a t z e n d e n H e r z e n) und empfängt hier die gerechte Strafe für seine Tat. Und so wie das Verdrängte schließlich in den neurotischen Symptomen im Verdrängenden wiederauftaucht, erscheint das Zeichen des Verbrechens — das während der Lust heftig pochende Herz — hier in der Strafe wieder: in dem in der Todesangst pochenden Herzen. Außerdem wird der Greis unter dem Bett, unter dem Schauplatz seines Verbrechens (des Sexualattentats), erstickt. Das Werkzeug des Verbrechens wird hier zu dem seiner Strafe.

Und in dem Faktum, daß die dichte, pechschwarze Nacht — durch die hindurch der schlafende Greis oder das

---

7) Henri Barbusse: *L'enfer.* (Librairie Mondiale, Paris, 1908.) In diesem Werk wird die „Hölle“ mit der Sexualität verglichen.

schwatzende Herz belauert wird — doch von einem aus der Laterne kommenden schwachen Lichtstreif durchbrochen ist, muß man wahrscheinlich die Wiederkehr des heftigen, inständigen Kindwunsches erkennen, trotz der Finsternis zu sehen. Ich habe einen jungen Mann gekannt, bei dem die Erinnerung an den belauschten Sexualakt der Eltern in der Analyse in Form eines Traumes wiederkehrte, in dem er sich selbst sah, wie er als ganz kleines Kind die Eltern beobachtete und an Stelle der Augen die mit einer Blende versehenen Objektive einer Kamera hatte. Zu Poes Zeiten war die Photographie noch in den Kinderschuhen, die Laterne mußte daher das Objektiv, Symbol für den Blick, ersetzen. Man weiß, daß die primitive Auffassung mancher Menschen meint, nicht die beleuchteten Objekte senden dem Auge ihre Strahlen zu, sondern das Auge schickt seinen Strahl auf die Gegenstände, die es betrachtet. Diese primitive Vorstellung vom Sehen ist nun auch in dem Vorgang enthalten, wie der Mann die Finsternis durchschaut und seine Laterne einem Augenlid gleich öffnet. Stellen wir dieses Element der Geschichte zu dem andern, zentralen, des klopfenden Herzens, dann haben wir eine vollständige Wiederkehr der visuellen und zugleich auditiven Sehnsucht des kleinen Edgar vor uns, der noch im Haus der Allan die Szenen wiedersehen wollte, die er in der Zeit Elizabeths hatte beobachten können.

*

Aber die Sohn-Gestalt verurteilt die Vater-Gestalt in dieser Geschichte aus einem ganz anderen Grund zum Tode. Der Erzähler erklärt, den alten Mann zu lieben, „er hatte mir nie etwas zu leide getan", — „er hat mir nie eine Kränkung zugefügt" — „nach seinem Geld trug ich kein Verlangen": wir haben es mit lauter Darstellungen der Beziehungen Edgars zu

seinem „Pa" John Allan durch das Gegenteil zu tun.[8] Die Behauptungen des Erzählers sind gewiß auch ein wenig Heuchelei; und die Geschichte vom Schwatzenden Herzen, in der die Ambivalenz der Gefühle gegen den Vater hätte sichtbar werden sollen, ist vor allem eine Geschichte des Hasses. Aber der Grund, warum der Junge den Alten haßt, ist einzigartig: der Greis wird wegen seines Auges gehaßt. „Ich glaube, es war sein Auge! Ja, das war es! Eines seiner Augen glich vollständig dem Auge eines Geiers — ein blasses, blaues Auge, mit einem Häutchen darüber." Wir wollen uns hier nicht bis zur Behauptung vorwagen, der Geier sei unleugbar eine Anspielung auf die Mutter, trotzdem der Geier bei den Ägyptern und auch anderswo ein klassisches Muttersymbol war, ein Symbol, das dann in der Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci auftauchte.[9] Man wird jedoch nicht ableugnen können, daß das Auge des Greises unmittelbar an das Auge der Katzen, der mütterlichen Totemtiere in der Schwarzen Katze, erinnert. Das Häutchen auf dem Auge schließt zwar keineswegs unbedingt den Verlust des Sehens in sich ein, aber es hat diesen Verlust häufig zur Folge oder suggeriert ihn wenigstens. Der „Vater" im Schwatzenden Herzen wird

8) Ebenso ist in Du bist der Mann! (*Thou Art the Man, Godey's Lady's Book*, November 1844) der Erbneffe, der den überaus bezeichnenden Namen eines armen Schriftstellers, Herr Pennifeather, führt, unschuldig wie ein Lamm an der Ermordung seines reichen Onkels, des Herrn Shuttleworthy; bloß ein Doppelgänger dieses Onkels, ein schlechter Kerl, der ebenfalls in die Reihe der Väter, der heuchlerischen John Allan gehört und ironisch *Old Charley Goodfellow* heißt, ist einer solchen Tat fähig! Es gelingt Goodfellow, den Unschuldigen verhaften und zum Galgen verurteilen zu lassen, aber durch ein Poesches Wunder (der Leichnam des Opfers steigt aus einer Weinkiste hervor) wird er demaskiert und gerichtet: er stirbt und der freigelassene Pennifeather genießt in aller Unschuld das Vermögen des Ermordeten.

9) Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. Deuticke, Wien 1910 (Ges. Schriften, Bd. IX).

also, wie der Wotan der germanischen Mythologie, einäugig (was so viel bedeutet wie verstümmelt, kastriert) dargestellt.[10]

Und das wegen seiner Missetaten! Der Vater ist in seinem Verhalten der Mutter gegenüber der Urtypus des Verbrechers. Das gleiche gilt von seinem Verhalten gegenüber dem Sohn. Hat nicht er den Sohn von der Mutter getrennt und ihn mit der Kastration bedroht? Und gerade darin liegt der Haken! Die Mutter zeigt ihrem Sohn an ihrem eigenen Körper, daß die schreckliche Möglichkeit, einem Lebewesen könne der Penis fehlen, tatsächlich besteht; der Vater jedoch, durch den und zu dessen Gunsten dann die Ödipusverbote geschaffen wurden, ist schließlich die Gestalt, die von alters her und im Unbewußten dem Sohn droht, er werde zur Strafe für seine schuldbeladenen Wünsche den Penis verlieren. Und weil der Vater an seinem Sohne jenes Verbrechen begangen hat, kastriert ihn dieser, sobald er zur Macht kommt, zur Strafe für das gleiche Verbrechen, für das der Sohn hätte kastriert werden sollen: für den Besitz der Mutter. So kastrierte der erwachsene Zeus seinen Vater Kronos, welcher wieder Kastrator seines eigenen Vaters Uranos gewesen war.

Diese zwei großen, ewig menschlichen Themen sind der tiefere Grund, warum die Leser der kleinen Geschichte Poes von der Erzählung so gepackt werden. Die beiden Fundamentalkomplexe, durch welche die ganze Menschheit und

10) In *The Encyclopaedia Britannica,* Artikel *Odin,* steht: dem „alten Mann mit dem einzigen Auge" wurden bei den alten Völkern häufig die Kriegsgefangenen geopfert. „Die gewöhnlichste Methode der Opferung bestand darin, daß die Opfer an einen Baum gehängt wurden, und in dem Gedicht von *Hávamál* wird der Gott selbst als auf solche Weise geopfert dargestellt." Man muß auch in der Tatsache, daß Wotan, der kastrierte Vater, in einer Art ironischer Kompensierung ganz ebenso wie die Schwarze Katze, das Ungeheuer, welches gleichfalls nur ein Auge hat, aufgehängt, das heißt rephallisiert wird, mehr als ein zufälliges Zusammentreffen sehen.

jedes Menschenkind hindurch ging und gehen, bilden ihr Mark und ihre Substanz. Hier sind die ödipalen Todeswünsche des Sohns gegen den Vater verwirklicht: der Vater wird wegen des einen Verbrechens bestraft, die Mutter besessen zu haben, und wegen des anderen, durch die Drohungen, die er seinem Sohn gegenüber ausstieß, besonders aber durch die Tat selbst, die verfluchte Kastration in die Welt eingeführt zu haben! Wenn nämlich der Sohn entdeckt, daß die Frau kastriert ist, schreibt er die Tat gewöhnlich dem Vater zu; und das Kind, in dem die Erinnerung an die beim Koitus überraschten Eltern stark nachwirkt, glaubt, daß die Mutter nur um den Preis jener Wunde, die wie die des Amfortas ewig bluten wird, der sadistischen Aggression des Vaters entgangen sei. Und es sieht die Menstruen der Frau als Beweis für seine Meinung an. Nun sind aber beide Eltern an der Freveltat, die Kastration auf die Erde eingeführt zu haben, ohne die alle Lebewesen ganz wären, auf ihre Art schuldig: die Mutter, weil sie sie geduldet hat, der Vater, weil er ihr sie zufügte. Darum müssen beide bestraft werden: die Katzen werden aufgehängt oder eingemauert, der Greis wird unter seinem Bett erstickt. Und beide tragen das Zeichen ihres gemeinsamen Verbrechens an sich: die Katze das ausgestochene Auge, und der Greis ein Häutchen über dem Auge.

Hier müssen wir uns nun fragen: ist der Greis des Schwatzenden Herzens wirklich einäugig? Poe spricht sich darüber nicht aus, er scheint sogar zuzugestehen, daß das „blinde“ Auge trotz des das ganze Auge bedeckenden Häutchens sehen kann. „Wann immer es mich anblickte“, schreibt er zu Beginn der Erzählung, „erstarrte mir das Blut.“ Und später, als der verstümmelte Leichnam nach dem vollbrachten Verbrechen unter dem Boden lag: „Dann legte ich die Bretter wieder an Ort und Stelle. So geschickt ..., daß kein menschliches Auge — nicht einmal das seine! — irgend

etwas Auffallendes hätte bemerken können." Hier wird also diesem Auge sogar eine Sehfähigkeit von außerordentlicher Schärfe zugewiesen. Darin steckt irgendwie ein Widerspruch, denn wenn auch das Häutchen und das Sehen im Notfalle nebeneinander bestehen können, so war dieses Auge im Unbewußten Poes unleugbar ein blindes Auge wie das des „Vaters" Wotan in der Sage.

Wir wissen aber, daß Widersprüche im manifesten Inhalt von Träumen oder Sagen einen Gedanken, der in ihrem latenten Inhalt vollkommen kohärent ist, verraten. Hängen diese Widersprüche, die hier zwischen dem Häutchen und dem Auge, das ganz ausgezeichnet sehen könnte, obwohl es doch im Grunde ein blindes Auge bleibt, nicht mit der Tatsache zusammen, daß der Vater in dieser Geschichte für zwei verschiedene, deutlich voneinander getrennte Missetaten bestraft wird: für das Verbrechen, mit der Mutter den Sexualakt begangen, und für das andere, durch diesen Akt in der Person der Mutter die Kastration auf der Erde eingeführt zu haben? Um nun die Kastration auf der Erde einzuführen, braucht man eine Waffe, den Penis; der Vater war daher im Augenblick dieser Tat nicht kastriert, er wird erst später verstümmelt sein, zur Strafe für sein Verbrechen. Das Auge des Greises, der sehen und nicht sehen kann, verdichtet also in sich einen scheinbaren Widerspruch, es gibt zwei aufeinanderfolgende Zustände des verbrecherischen Vaters wieder: den ersten, in dem er mit seiner Waffe die Missetat vollführt, den zweiten, in dem diese Waffe ihm aus Strafe für seine Missetat weggenommen wird.[11]

*

11) Man könnte in dieser Geschichte noch einen andern Widerspruch aufdecken: Das Geräusch des Greisenherzens wird hier mit dem Ticken einer Uhr verglichen, die außerdem in ein Tuch gehüllt ist. Nun sind die Uhren und ihr Ticktack (im Gegensatz zum

Es gibt eine ältere Geschichte Poes, in der die Kastration des Vaters auf eine andere Art dargestellt wird, und zwar so, daß die Todesstrafe nicht mit der Strafe für die Kastration vermengt ist. Im Mann, der aufgerieben worden war,[12] hat der General-Major John A. B. C. Smith im Lauf eines ultraheroischen Feldzuges fast alle möglichen Verstümmelungen durch Wilde, die Kickapoos und Bugaboos, erleiden müssen! Der Erzähler der Geschichte, der dem General in vornehmer Gesellschaft begegnet, ist zuerst verblüfft über das stattliche Aussehen, die schöne Stimme dieses Offiziers und über die Sicherheit, mit der dieser in Gesellschaft auftritt. Der General fällt nämlich besonders dadurch auf, daß er ein Löwe bei den Damen ist. Man flüstert aber, es umgebe ihn ein Geheimnis, und dem Erzähler gelingt es nicht, den Vorhang zu heben. Um die Wahrheit an der Quelle zu schöpfen, begibt er sich eines schönen Tages zum General selbst. Der General ist beim Ankleiden; der Erzähler wird trotzdem vorgelassen. Beim Eintritt in das Zimmer stolpert er über ein unförmiges Paket, aus dem eine leise Stimme kommt. Das Paket ist der General: der fällt nämlich in diesen Zustand zurück, sobald er die verschiedenen künstlichen Teile abgelegt hat, die Wunder moderner mechanischer Erfindungskunst sind und durch die er

---

großartigen Pendelschwung, von dem wir später sprechen werden) im menschlichen Unbewußten klassische Symbole für das weibliche Organ und den Pulsschlag der kleinen Klitoris in ihrer Falte während der Erregung. Bevor nun die Herzschläge des Greises so laut geworden sind, daß sie einen recht männlichen Höllenlärm machen, setzen sie, und zwar zweimal, con sordino nach dem weiblichen Schema ein. Man könnte darin eine Dualität sehen, die der des Auges mit dem Häutchen analog ist, das zu gleicher Zeit sieht und nicht sieht, das heißt zugleich übermännlich und kastriert ist.

12) *The Man that was Used Up.* A Tale of the Late Bugaboo and Kickapoo Campaign. (*Burton's Gentleman's Magazine*, August 1839; 1840; 1843; *Broadway Journal*, II, 5.)

alle seine Verstümmelungen wettmacht. Die wichtigste Verstümmelung wird zwar nicht erwähnt; man kann sich aber vorstellen, daß auch sie nicht fehlen wird, und daß die Kickapoos und die Bugaboos, die auf so generöse Weise den Helden seines Armes beraubt haben, seines Beines, seiner Schultern, seiner Brust, seines Skalps, seiner Zähne, seines Auges, der Wölbung seines Gaumens und sieben Achtel seiner Zunge, daß sie ihm auch den Penis nicht ließen! Die Kastration der Gefangenen steht übrigens auch bei andern wilden Völkern als bei den Kickapoos und den Bugapoos in Ehren.

Wenn der Mörder des Schwatzenden Herzens seinem Opfer den Kopf, die Arme und Beine wegschnitt, bevor er es unter dem Fußboden beerdigte, so „kastrierte" er dadurch wenigstens nur einen Leichnam. Die Behandlung, welche der General erdulden mußte, ist eine symbolische, richtige Kastration. Das Kastrationsthema (Entziehung des Penis) ist zwar mit dem Todesthema (Entziehung des Lebens) verwandt, aber sie sind nicht miteinander identisch; das wird im Mann, der aufgerieben worden war, sehr deutlich gezeigt.

In dieser Geschichte wirkt schließlich auch die Erinnerung Poes an die Zeit nach, in welcher er bei der Armee war und seine Vorgesetzten für ihn die Stelle des Vaters einnahmen, den er verlassen hatte, als er aus dem Hause Allans floh.

*

Bevor wir diese Studie über das Schwatzende Herz abschließen, wollen wir noch an den Zügen des ermordeten Greises zu bestimmen versuchen, welche Väter Edgars sich in ihm spiegelten.

Die unbewußte Erinnerung an den Sexualakt der Eltern mußte, wie wir bereits gesehen haben, zu jener Zeit zurückkehren, in welcher das Kind mit der wirklichen Mutter während der Tourneen der Truppe Placide dasselbe Zimmer

bewohnte. Damals war David Poe der Vater, bald aber folgte ihm, wie wir vermuten, irgendein anderer Mann, der geheimnisvolle X, der Vater Rosaliens. Dieser unbekannte Liebhaber lieferte dann wahrscheinlich in erster Linie das Thema vom Crescendo des Herzens. Und die Tatsache, daß der Mann mit der Laterne, als er das letztemal in das Zimmer des Greises eintrat, sich dadurch verriet, daß er zu husten begann und an der Laterne herummanipulierte — Fehlhandlungen, welche vom Wunsch, sich zu verraten, diktiert sind —, enthält wahrscheinlich die Wiederkehr eines häufig eintretenden Ereignisses: das lauernde Kind gefällt sich oft darin, den Sexualakt der Eltern aus Eifersucht zu stören, indem es schreit, unter dem Einfluß der ansteckenden Erregung das Bedürfnis zu urinieren hat, oder sich auf irgendeine andere Weise bemerkbar machen will.

Alle diese frühzeitig von dem Kind aufgenommenen und von ihm aufbewahrten Eindrücke wurden dann in der Zeit der Allans en bloc auf Allan selbst übertragen, auf einen in höherem Maß Ehrfurcht einflößenden Vater, der auf das heranwachsende Kind einen unauslöschlichen Eindruck gemacht hat. Es besteht wohl kein Zweifel darüber, daß Poe gerade im Bürgerhause des schottischen Kaufmannes die Verdrängung seiner frühreifen infantilen Sexualität anbefohlen wurde. Dort wurde also für ihn der Kastrationskomplex, der Schöpfer unserer Moral, wirksam. Daher gehört das mit dem Häutchen bedeckte Auge des Greises, das Auge des Geiers, dem Herrn Allan. Die ganze Ödipuswut des Kindes muß nämlich an Allan fixiert gewesen sein, weil Allan der gegenwärtige, harte, unterdrückende Vater und auch der Besitzer und Henker der neuen Mutter war und blieb. Die Herzschläge sind demnach zum mindesten dreifach determiniert: wir agnoszieren sie zuerst als das Keuchen beim Koitus, das während der Nacht vom Kind armer Schauspieler in ihrem Quartier gehört werden

konnte; dieses Keuchen wurde dann unter dem Einfluß der Erinnerung an das beklommene Herz des hydropischen Vaters John Allan zu dem Herzklopfen in Beziehung gebracht; und in der aktuellen Realität war das Alkoholiker- und Neurotikerherz des Sohnes Edgar das Echo zu diesem kranken Herzen. Diese kranken Herzen sind nun alle schuldige Herzen, und schuldig am gleichen Verbrechen: die Mutter begehrt zu haben. Ihre Krankheit und ihr Klopfen waren daher im Unbewußten Edgars zugleich der Ausdruck für das Verbrechen und für die Strafe.

Der Zwang, unter dem der Mann mit der zu öffnenden Laterne stand, als er Nacht für Nacht zur Tür des Zimmers ging, um den schlafenden Greis in seinem Bett zu beobachten, muß also als die Wiederkehr der Erinnerung an realste Ereignisse aus der Kindheit Edgars angesehen werden. Es ist allerdings kaum wahrscheinlich, daß John Allan, der für die Adoptierung eines Waisenkindes, des Kindes von Wanderschauspielern, wenig eingenommen war, gestattet hatte, daß das Kind — auch dann nicht, wenn es krank war — im Schlafzimmer des Ehepaars wohne, und sei es auch nur, um seiner Frau, die das schöne Kind abgöttisch liebte, einen Gefallen zu erweisen. Außerdem gehörte das Haus der Allan wohlhabenden Bürgern: sie hatten Sklaven. Und das Kind war einer schwarzen Kinderfrau, seiner „mammy" anvertraut, neben der es schlafen mußte.[13]

Vielleicht erlebte es nun im Schatten der Nacht, die so schwarz war wie Pech oder wie die Negerin, durch diese selbst in neuer Auflage den elterlichen Koitus wieder, den es jetzt nur durch das Dunkel hindurch hatte hören können — wie der Mann mit der Laterne das Herz des Greises. Die Libido des Kindes war aber — was durch die Geschichten und die Bio-

13) *Israfel*, S. 61, ein Hinweis auf diese „Mammy".

graphie Poes bewiesen wird, in der die Negerin keine Rolle spielt — nach dem klassischen Wiederholungszwang überaus stark an die Adoptivmutter fixiert, die ebenso schön und weiß war wie früher einmal seine wirkliche Mama. Die kindlichen Wünsche zielten daher trotz allem vor seinem Einschlafen nach ihrem Zimmer, weil es sie liebte, sie begehrte, und aus Eifersucht sehen wollte, was ein a n d e r e r dort machte.

Der andere war John Allan, den das Kind sicher im Verdacht hatte, die gleichen Attentate zu begehen wie die, welche früher, vor seinen Augen, an seiner wirklichen Mutter begangen worden waren. Wenn also der Mann mit der Laterne sich gezwungen fühlt, eine Nacht nach der andern den Greis in seinem Zimmer zu belauschen, dann realisiert er dadurch wahrscheinlich, was das Kind, welches wider seinen Willen von der Kinderfrau in dem kleinen Bett zurückgehalten worden war, damals in seiner Ohnmacht nicht hatte durchführen können. Wenn auch die Gestalt der Mutter hier wie im M a n n d e r M e n g e unterdrückt ist, so wird trotzdem um ihretwillen der Vater erst zu einem einäugigen Menschen gemacht, dann getötet.

Der Tod des Greises ist somit der Abschluß des Ödipuskampfes, dessen Einsatz die Mutter gewesen. Aber die Mutter ist aus der Geschichte, von der Szene verschwunden, der Greis liegt allein in seinem Bett, ganz so wie der kleine Edgar gewünscht hatte, daß John Allan immer allein schlafe. Die Einsamkeit, die den Greis bei seinem Schlummer umgibt, ist daher wahrscheinlich die Erfüllung einer Wunschphantasie des kleinen Edgar.

Das Herz des Greises jedoch schlägt, obwohl er allein ist, im C r e s c e n d o. In diesem Vorfall ist die Negation und Bejahung des Vater-Koitus verdichtet, so wie das Auge des alten Manns zugleich an den Penis und an das Fehlen des Penis erinnert. Wir haben hier Darstellungsschemen des Unbewußten

vor uns, in denen die Gegensätze nebeneinanderliegen, Ausdrucksweisen, welche zwar von der bewußten Logik zurückgewiesen werden, in uns aber trotzdem weiterbestehen, wie alle Träume (sowohl die normaler Menschen als auch die der Neurotiker), alle Sagen, die aus der Phantasie der Menschen stammen, unaufhörlich beweisen.

DIE MASKERADEN

Auch im Faß Amontillado[14] erscheint die Mutter, die Frau nicht persönlich, und doch wird in dieser Erzählung voll eisiger Schrecken der Mann ihretwegen getötet.

Poe muß diese Geschichte in der Zeit geschrieben haben, in der seine Liebe zu Frau Osgood besonders heftig und seine Angriffslust sich gegen jene Menschen, die ihn von ihr trennen wollten, also gegen Frau Ellet, ihren Bruder Lummis und gegen Thomas Dunn English, besonders stark auszuleben versuchte.

Wir erinnern uns daran, daß Poe im Frühjahr 1845, bei Willis, Frances Osgood kennengelernt und sich sofort in die zarte, schwindsüchtige Dichterin verliebt hatte: sie war die erste große Leidenschaft seiner letzten Lebensjahre. Im Winter 1845/46 waren sie oft zusammengekommen, aber diese Leidenschaft blieb, wie jede andere des Dichters, ebenso platonisch wie sie glühend gewesen. Wir besitzen leider keinen der Briefe mehr, welche die Liebenden miteinander gewechselt hatten. Im Sommer 1846 suchte die bösartige Frau Ellet eines Tages Poe in Fordham auf und fand nur Frau Clemm zu Hause. Nun war Muddy, wie wir bereits erfahren haben, so unvorsichtig, der Besucherin Briefe der Frances Osgood zu zeigen. Das führte zu einem großen Skandal unter den „schreibenden Frauen", und Frances Osgood forderte durch Frau Ellet ihre Briefe zurück.

Poe erfüllte ihr Verlangen und schickte auch an Frau Ellet die Briefe, die er mit ihr gewechselt hatte. Der Bruder dieser Dame leugnete ab, daß seine Schwester diese Briefe zurück-

---

14) *The Cask of Amontillado.* (*Godey's Lady's Book,* November 1846.)

erhalten habe, er soll dann in New York herumspaziert sein, in den Taschen Pistolen getragen und Drohungen ausgestoßen haben: hierauf ersuchte Poe seinen alten Feind Thomas Dunn English, sein Zeuge zu sein. Dieser aber weigerte sich, ihm zur Verfügung zu stehen und Pistolen zu leihen, ja er schlug ihn sogar und warf ihn hinaus. Daraufhin brach zwischen Poe und English in den Spalten des *New York Mirror* der Streit der *Literati* aus. Poe klagte seinen Gegner wegen Verleumdung und gewann seinen Prozeß.

Inzwischen hatte die verängstigte Frau Osgood mit ihm gebrochen, sie war nach Providence abgereist. Griswold, der diese Dame ebenso wie Poe verehrte, hatte daher keinen Nebenbuhler mehr.

Die Haltung, welche Poe Griswold gegenüber während dieser ganzen Zeit einnahm, war durchaus rätselhaft. In der Korrespondenz, die er an Griswold sandte, finden wir nur höfliche Briefe. Wußte Poe nicht, daß er sein Rivale war? Oder überkompensierte er durch diese Höflichkeit seine mehr oder weniger unbewußte Eifersucht? Stellen wir immerhin die Tatsache fest, daß nach einem seltsamen und flüchtigen Versuch einer Annäherung die Aggression Poes zum größten Teile an Thomas Dunn English abreagiert worden zu sein schien.[15]

Und da Poe ein Dichter war, scheint die Aggressionslust, welche die Neigung des Sechsunddreißigjährigen für Frances begleitete, diese Aggressionslust gegen einen Menschen, von dem er vermutete, er sei sein Rivale, durch das F a ß A m o n t i l l a d o voll befriedigt worden zu sein.

*

Unter dem Einfluß der aktuellen Leidenschaft für die neue Frances erwachte auch die alte infantile Ödipusrivalität mit

15) Siehe besonders *Israfel*, S. 702 ff. und den Briefwechsel Poes aus jenen Jahren im Bd. 17 der V. E. Ferner hier Bd. I, S. 227—232.

dem Vater wieder. Wir werden sehen, daß Fortunato, der bevorzugte Nebenbuhler des Montrésor dieser Geschichte, sowohl die Züge der Brüder als auch die der Väter trägt, die im Leben Edgar Poes aufeinandergefolgt sind.

„Alle die tausend kränkenden Reden Fortunatos ertrug ich", beginnt Montrésor, „als er aber Beleidigungen und Beschimpfungen wagte, schwor ich ihm Rache." Thomas Dunn English hatte Poe geschlagen — dadurch lebten im Gedächtnis des Dichters wahrscheinlich jene Schläge wieder auf, welche ehemals sogar noch dem Jüngling von John Allan verabreicht worden waren. Aber in dem Haus der Allan hatte das Kind, da es sich vor dem Vater fürchtete, wohl nichts von seinem Haß verraten. „Ihr werdet doch nicht annehmen — ihr, die ihr so gut das Wesen meiner Seele kennt —, daß ich eine Drohung laut werden ließ. Einmal würde ich gerächt sein! ... Ich sollte nicht nur strafen, sondern ungerächt strafen." So wollte gewiß auch Edgar Poe an seinem Adoptivvater handeln.

„Er hatte eine Schwäche, dieser Fortunato — obwohl er in anderer Hinsicht ein geachteter und sogar gefürchteter Mann war" (wie der Vater es für sein Kind gewesen). „Er brüstete sich damit, daß er ein Weinkenner sei. Nur wenige Italiener besitzen den wahren Kunstverstand ... Hierin stand ich selbst ihm kaum nach; ich kannte den italienischen Wein gut ..."

Beide, der Vater und der Sohn, lieben also den Wein, was hier auch bedeutet, daß beide nach dem Rausch, in den sie die Mutter versetzt, Sehnsucht haben; und außerdem symbolisiert diese Liebe zum Wein die Ödipusrivalität, in der sie einander gegenüberstehen. Es hat dabei wenig zu sagen, daß wir an Fortunato mehr als einen brüderlichen Zug entdecken können, vor allem dadurch, daß ihm das gleiche Alter wie seinem Rivalen zugeschrieben wird: denn wenn diese Gestalt an der Oberfläche sowohl Griswold als auch English, die verab-

scheuten literarischen Brüder, darstellt, und außerdem Henry Poe, den alkoholliebenden, schwindsüchtigen Bruder, der wie Fortunato hustet, verkörpert, so hat diese Darstellung vielleicht den Zweck, ihn an diesen Brudergestalten, die „degradierten" Vätern entsprechen, ungestraft grausame Rache nehmen zu lassen. Henry Poe verschmilzt übrigens in der Gestalt des Fortunato vermutlich sowohl mit David, dem Vater Henrys, der ebenso schwindsüchtig und alkoholsüchtig war wie er selbst, als auch mit John Allan, dem schottischen Kaufmann und Weinliebhaber — die außerdem alle drei zu der Zeit bereits tot waren und wie Fortunato im Grabe lagen, als Poe diese Geschichte schrieb.

Poe versetzt uns mitten hinein in den Karneval. Kommen nun die Maskeraden, die in dem Werk Poes (im Faß Amontillado, in Hopp-Frosch, in König Pest, in der Maske des roten Todes) eine so große und unheilvolle Rolle spielen und stets im Zusammenhang mit dem Vaterkomplex stehen, aus der Theateratmosphäre, in der das Kind geboren wurde? Eines Abends, „es war in der tollen Karnevalszeit", begegnet der Erzähler an einem dämmerigen Abend seinem Freund.

„Er begrüßte mich mit übertriebener Wärme, denn er hatte viel getrunken. Der Mann war maskiert, er trug ein enganliegendes, zur Hälfte gestreiftes Gewand, und auf seinem Kopf erhob sich die konisch geformte Narrenkappe ... ‚Mein lieber Fortunato, es freut mich, dich zu treffen ... Ich habe ein Faß Wein bekommen, das für Amontillado gilt und ich habe meine Zweifel!'"

Fortunato schlägt sofort vor, diesen Wein kosten zu gehen, trotzdem Montrésor, der sich jedoch nur wehrt, um den andern um so begieriger zu machen, scheinbar nicht will. Montrésor zieht Fortunato in die Weinkeller hinab.

„Ich nahm zwei Fackeln ... gab Fortunato eine davon und komplimentierte ihn durch mehrere Zimmerreihen in den Bogen-

gang, der zu den Gewölben führte. Ich schritt eine lange, gewundene Treppe hinab, und bat ihn, mir vorsichtig zu folgen. Endlich kamen wir unten an und standen zusammen in der feuchten Tiefe der Katakomben der Montrésors."

Denn der seltsame Nachkomme der Montrésor hebt seinen Wein bei den Totengerippen der Familie auf. „Das Faß Amontillado?" fragt der mit Recht beunruhigte Fortunato.

„Das ist weit hinten", antwortet Montrésor, „siehst Du das weiße Gewebe, das da ringsum von den Kellermauern leuchtet?"

Es ist Salpeter. Als Symbol genommen aber ist es jenes Weiß, das bereits im Pym am australischen Pol aufgeleuchtet hat. Das Weiß, der Wein, die Knochen und die Keller zusammen machen nun aus den Katakomben der Montrésor eine der seltsamsten, von eisiger Luft durchwehten Phantasien vom Innern des toten Mutterleibes, die Poe je erdachte. Das hohe Familiengrab, das die Schläferin erwartet, ist neben dieser Düsternis ein fröhlicher Ort, und selbst im hallenden, gepanzerten Zimmer, aus dem Lady Madeline heraustrat, war es weniger kalt.

Fortunato hustet. Ein Anfall läßt ihn einige Minuten lang nicht zum Sprechen kommen: wahrscheinlich ein Nachhall der Familientuberkulose, an welcher Henry und sein Vater David gewiß noch vor seiner Mutter Elizabeth starb. Um die Zeit, in der diese Geschichte geschrieben wurde, sollte der gleiche Husten auch Virginia und Frau Osgood, die zweite Frances, hinwegraffen. Man dringt eben nicht ungestraft in den Körper schwindsüchtiger Frauen ein: der Sexualakt zwischen dem Vater und Elizabeth hat für ihn tödliche Folgen! Wie Fortunato liebte auch er zu sehr den Wein, zu sehr die Frau, wie Fortunato hustete auch er und wie er fand er den Tod ... im Innern des mütterlichen Körpers. Das kommt in dieser Geschichte mit bitterer, von Montrésor gelenkter Ironie zum Ausdruck: wenn Montrésor Fortunato in sein Grab hinabjagt.

Fortunato geht durch den Keller immer weiter, trotzdem Montrésor so tut, als ob er ihn durch seine Worte zurückhalten wollte. Man glaubt geradezu, aus dieser Geschichte heraushören zu können, wie Poe seinen Nebenbuhler verhöhnt, den Vater, welchem „Fortuna" holder war als ihm: „Du willst sie! die Mutter, die Frau, nicht ich habe dich hier hinabgestoßen! Da hast du sie, nimm sie, dring in die Mutter ein, in die Tote; inmitten ihrer Knochen, zwischen ihren Beinen wirst du, in gerechter Strafe, gefesselt und tot liegen bleiben!" Das Innere des Frauenkörpers, das durch den Keller, in dem der höchste, begehrteste Rausch herrscht, dargestellt ist, wird so zum Werkzeug der Rache; ganz so wie die liebkosende, streichelnde Hand der Frau zum Werkzeug der Qual wird bei der unwahrscheinlichen Strafe der Liebkosung, die von Mirbeau[16] erfunden wurde. Die beiden Männer steigen nun immer tiefer in den finstern Keller hinab.

„Wir waren an einer ganzen Reihe aufgestapelter Skelette und Fässer vorbei bis in den entferntesten Teil der Katakomben gelangt."

Das Wasser tropft „durch die Skelette", der Keller führt hier unter den Fluß. Montrésor rät Fortunato ein letztes Mal, wegen seines Hustens zurückzugehen. Er will vielleicht durch eine solche Warnung für sich die Ausrede bereit haben: wenn der andere in dem mütterlichen Grabgewölbe bis ans Ende gegangen ist, dann tat er es, weil e r es gewollt hat. Nachdem Fortunato sich aber neuerdings geweigert hat, den Rat Montrésors zu befolgen, bietet ihm dieser zum zweitenmal zu trinken an. „Das ist für dich der Körper der Mutter", scheint er ihm mit düsterer Ironie zu verkünden, indem er die untersten Geschosse öffnet; „hier ist für dich die Trunkenheit, die ihre Brüste verschenken", scheint er hinzuzufügen, indem

16) *Jardin des supplices.* Paris, E. Fasquelle, 1899.

er ihm die Flaschen Medoc und Graves, denen er den Hals abgebrochen hat, hinreicht. Sie kommen von einer Gruft in die andere,

„und betraten nun eine tiefe Gruft, wo die Luft so modrig war, daß unsere Fackeln nicht mehr flammten, sondern nur noch schwelten".

Schließlich kommt noch eine andere letzte Gruft zum Vorschein; an der Wand im Hintergrund sind die Knochen weggeräumt und zu einem Haufen aufgetürmt,

„inmitten der bloßgelegten Mauer bemerkten wir noch eine letzte Höhlung. Sie war etwa vier Fuß tief, drei Fuß breit und sechs bis sieben Fuß hoch. Sie schien nicht zu irgendeinem besonderen Zwecke gemacht worden zu sein, sondern bildete lediglich den Zwischenraum zwischen drei der mächtigsten Stützpfeiler, die die Wölbung der Katakomben trugen; die Rückwand wurde von einer der massiven Granitmauern gebildet".

Wir sind nun in die letzte Sackgasse geraten, in die die Mutterkloake mündet. Hier taucht auch die unbewußte Erinnerung an die beiden Beine selbst auf, die Höhlung öffnet sich zwischen zwei mächtigen Pfeilern ...

Zwischen diesen beiden Pfeilern soll Fortunato, auf die Einladung Montrésors hin, den Amontillado suchen, den Rausch, und zwischen diesen beiden Pfeilern wird er von Montrésor an die Granitwand gefesselt. Dann fordert ihn dieser Rohling und Sadist ein letztesmal auf, fortzugehen. Aber der Penis des Vaters ist von nun an *captivus*: die Wunschphantasie vom Mutterleib, durch die jeder Mensch zu seinem ursprünglichen Glücke zurückzukommen hofft, hat sich in eine grausame Angst- und Todesphantasie verwandelt. Nicht ohne Grund, das sieht man hier überaus deutlich, können wir uns von der postmortalen Situation nur durch die pränatale ein Bild machen.

Montrésor beginnt nun mit einer Maurerkelle, die er mitgebracht hat, den Nebenbuhler in die Höhlung einzumauern.

Von Zeit zu Zeit hält er inne, um sich an der Angst des andern zu weiden; er setzt sich zu solchem Zweck auf die Haufen von Knochen. Das Geheul der beiden hallt im Echo der Katakomben wider. Schließlich ist das Werk der Rache vollendet, der letzte Stein wird aufgemauert und der Knochenwall wieder aufgetürmt.

„Seit einem halben Jahrhundert hat kein Sterblicher ihn angerührt. *In pace requiescat!*"

So endet der ungestrafte Verbrecher seinen Bericht mit einem Grinsen, das den Gipfel an Ironie enthüllt. Die Polizeikommission aus der Schwarzen Katze ist nicht erschienen, um das Stück Mauer, welches das Opfer verbirgt, niederzureißen. Und der triumphierende Sohn thront ungestraft fünfzig Jahre lang in seinem Palast über den mütterlichen Knochen, welche den Keller ausfüllen, weiter; es ist kein leeres Symbol, daß er während der Agonie seines Nebenbuhlers als Besitzer[17] auf ihnen sitzt.

Als Poe Das Faß Amontillado — ein Werk, das hinter seiner romantischen Dekoration so realistische Laute hervorklingen läßt — schrieb, muß seine Aggressionslust in so hohem Maß entfesselt gewesen sein, daß sie sogar imstande war, die Äußerung des Affekts von Gewissensbissen zu unterdrücken.

*

Der Vatermord wird jedoch auch in zwei andern Geschichten nicht bestraft: im König Pest[18] und im Hopp-Frosch.[19] In der ersten dieser beiden Erzählungen (sie

17) Lat. *possidere*, franz.: *posséder*, besitzen: darauf sitzen. Der kleine Hans sitzt in seiner Giraffenphantasie als Besitzer auf der mütterlichen Giraffe. (Freud, Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben. Ges. Schriften, Bd. VIII.)

18) *King Pest.* A Tale containing an Allegory. (*Southern Literary Messenger*, September 1835; 1840; *Broadway Journal*, II, 15.)

19) *Hop-Frog* (*The Flag of Our Union*, 1849).

gehört den Geschichten des Folio Clubs an), ist die gleiche dunkle Melodie vorhanden, die wir vorhin gehört haben; sie wird allerdings von dem burlesken Ton des Berichts unschwer übertönt. Wer kümmert sich darum, daß der König Pest — der wieder durch einen schlechten maskierten Schauspieler symbolisiert wird — durch eine Falltür hinunterstürzt und bei seinem grotesken Hinscheiden die Prinzen, seine Doppelgänger, mitreißt, damit die zwei lustigen Matrosen die Königin Pest und die Erzherzogin Ana-Peste, ihre Doppelgängerin, entführen können?

Hopp-Frosch ist trotz seines Titels ernster als der König Pest.

„Die fünf Seiten Prosa, die ich gestern beendet habe", schrieb Poe im Februar 1849 an Annie,[20] „heißen — was glauben Sie? — Ich bin sicher, daß Sie es nie erraten werden — ‚Hopp-Frosch'. Stellen Sie sich vor, daß Ihr Eddy eine Geschichte schreibt, die einen solchen Titel hat: ‚Hopp-Frosch'! Sie werden nach dem Titel, dessen bin ich sicher, niemals das fürchterliche Sujet erraten."

Auch diese letzte zu Lebzeiten des bereits berühmten Autors veröffentlichte Geschichte feiert auf eine schreckliche, immerhin aber fröhlichere Art als im Faß Amontillado den vollkommenen Ödipustriumph des Sohnes.

Hopp-Frosch ist der Spaßmacher eines großen, fetten Königs, der nichts liebt als Späße, und den sieben ebenso große und dicke Minister und Spaßvögel begleiten. Hopp-Frosch, ein hinkender und überaus geistreicher Zwerg, der von den Mini-

20) Poe an Annie, Donnerstag, den 8. ... (wahrscheinlich: Februar 1849), V. E., Bd. 17, S. 330:

„The five prose pages I finished yesterday are called — what do you think? — I am sure you will never guess — ‚*Hop-Frog!*'. Only think of *your* Eddy writing a story with *such* a name as ‚*Hop-Frog!*'. You would never guess the subject (which is a terrible one) from the title, I am sure."

stern wegen seines s p r u n g a r t i g e n Ganges seinen Namen erhalten hat, und Tripetta,

„ein junges Mädchen von fast ebenso zwerghafter Gestalt wie er selbst (nur daß sie wohlproportioniert und eine wunderbare Tänzerin war), waren aus ihrer Heimat gewaltsam in benachbarte Provinzen verschleppt worden, von wo einer seiner stets siegreichen Generale sie dem König zum Geschenk sandte".

Bei diesen Umständen kann man nichts Außergewöhnliches darin sehen, daß diese beiden kleinen Gefangenen enge Freundschaft schlossen. Tripetta wurde wegen ihrer Anmut und außerordentlichen Schönheit

„allgemein verehrt und verhätschelt; sie hatte also eine große Macht, und versäumte nie, sich ihrer, sobald es not tat, zugunsten Hopp-Froschs zu bedienen".

Das stellt sich uns so dar: Hopp-Frosch ist neuerdings Poe selbst, das Kind Poe (Hopp-Frosch ist ein Z w e r g), das frühzeitig vom heimatlichen Herd durch Allan entführt worden war, durch den schlechten Vater, der hier durch den König verkörpert wird, einen Vater, der sich außerdem in den schlechten Ministern siebenfach spiegelt. Aber das Waisenkind ist hier nicht allein verschleppt worden: Tripetta, die zarte Sylphide, begleitet ihn, Tripetta, seine Beschützerin, welche der ins winzige übersetzte Geist der Tänzerin Elizabeth Arnolds zu sein scheint. Der Größenunterschied zwischen dem Kind und der Mutter ist jedoch zum Teil trotzdem gewahrt: Tripetta ist w e n i g e r zwergenhaft als ihr Freund, der Narr.

Der König beschließt, einen Maskenball zu geben. Bis zum letzten Augenblick weiß er nicht, welche Verkleidung er für sich und die Minister wählen soll. Er läßt nun Hopp-Frosch und Tripetta rufen. Diese erscheinen und „fanden ... ihn mit den sieben Mitgliedern seines Kabinettrates beim Wein sitzen". Der König, der weiß, daß Hopp-Frosch den Wein nicht liebt, und daß „das Trinken stets den armen Krüppel bis zum Wahnsinn aufregte", zwingt ihn zu trinken. Kann man darin nicht

eine Erinnerung an jene Zeit sehen, in der John Allan den kleinen Edgar, der auf den Tisch des Speisezimmers geklettert war, einen Toast ausbringen ließ, und einen Vorwurf, den der jetzt vom *Delirium tremens* bedrohte Edgar seinem Vater machte, weil er ihn bereits damals zum Trinken ermuntert hatte? Die Trunksucht Poes kam allerdings (wie wir schon gesagt haben und später noch deutlicher zeigen werden) aus jenen anderen und tieferen Wurzeln, die bis in den Vaterkomplex hinabreichen; hier aber will es uns scheinen, daß in der erwähnten Szene auch das früher erwähnte biographische Element wirksam wurde.

Wie nun der Zwerg vor dem zweiten Becher, den ihm der König aufzwingen will, zurückschreckt, geht Tripetta, die blaß ist wie ein Leichnam (dessen Verkörperung sie allerdings darstellt), bis zum Platz des Königs, fällt vor ihm auf die Knie und bittet für ihren Freund.

„Der Tyrann war von ihrer Kühnheit verblüfft. Einen Augenblick lang sah er sie verwundert an ... Endlich stieß er sie wortlos zurück und schüttete ihr den ganzen Inhalt seines Bechers ins Gesicht."

Die Weinflecken ersetzen die Flecken von Sperma und Blut; auf solche Weise vollführt der König seine sadistische Aggression gegen die Mutter.

Daß diese Tat im Grunde ebenso schwer wiegt wie der Schnitt mit dem Rasiermesser in der Rue Morgue oder der Schlag mit der Hacke in der Schwarzen Katze, wird durch die Art bewiesen, in der der Narr auf sie reagiert.

„Das arme Mädchen erhob sich schwankend ... Eine halbe Minute lang herrschte Totenstille ... Da tönte in das Schweigen ein leiser, doch scharfer und anhaltender knirschender Ton, der zu gleicher Zeit aus allen Ecken des Raumes hervorzuknarren schien."

Er wird durch das Zähneknirschen des Zwerges hervorgerufen, denn hier ist der Narr, die Sohn-Imago, mit den fürchterlichen, kastrierenden, mordenden Zähnen versehen.

In diesem Augenblick fällt dem Narren ein, in welcher Verkleidung der König auf dem Ball erscheinen soll: er sieht die ganze Gesellschaft plötzlich als Orang-Utans — wie den Mörder in der Rue Morgue!

Der Ball findet statt. Hopp-Frosch bekleidet selbst die hohen Persönlichkeiten mit anliegenden, teergetränkten Trikots, auf die er eine dicke Schicht Hanf klebt. Er fesselt sie schließlich mit Ketten aneinander und punkt Mitternacht vollzieht sich vor den entsetzten Damen der Einzug der gefesselten acht Orang-Utans — die fast ebenso unheimlich gefesselt sind wie Fortunato in seinem Keller. Hopp-Frosch, der dafür gesorgt hat, daß jede der an der Wand aufgestellten Karyatiden eine brennende Fackel bekommt, und daß die schwere Kette des Kronleuchters (der selbst weggenommen wurde) mit dem Gegengewicht draußen auf dem Dach von einer hohen Kuppel herabhängt, nähert sich unter dem Vorwand, er müsse sehen, wer sich unter den Masken verberge, mit einer Fackel in der Hand den verkleideten Gestalten, und hängt den Haken der Kette des Kronleuchters an die Kette, durch welche die Orangs aneinandergefesselt sind: die Verkleideten erheben sich plötzlich in die Luft. Durch die übermenschliche Kraft seiner Arme, welche die Schwäche seiner Beine kompensiert, gelingt es dem Narren, vom Kopf des Königs weg die Kette des Kronleuchters entlang zu klettern, der mit der Menschentraube belastet immer höher hinaufsteigt, da er von Tripetta draußen hinaufgezogen wird. In diesem Augenblick steckt Hopp-Frosch den Hanf des königlichen Orangs in Feuer: die acht Würdenträger gehen in Flammen auf, Tripetta ist gerächt und Hopp-Frosch und seine Freundin entwischen über die Dächer.[21]

21) Man sieht, daß sich Poe in dieser Erzählung von einem wirklichen Ereignis inspirieren ließ, dem *Bal des Ardens,* von dem uns Froissart berichtet. Karl VI., welcher seit einem Abenteuer im

Hervey Allen meint,[22] die Geschichte vom Hopp-Frosch enthalte eine Allegorie, die für gewöhnlich übersehen wird und trotzdem deutlich durch die Handlung durchscheint. Hopp-Frosch soll nach seiner Meinung die dichterische Einbildungskraft darstellen, Tripetta die Phantasie, und der König ist die prosaische Wirklichkeit, welche diese beiden Kräfte sich dienstbar machen möchten; aber diese befreien sich schließlich und rächen sich an dem Tyrannen auf die grausame Art, von der wir eben berichtet haben. Eine solche Deutung ist gewiß durchaus möglich — aber es ist auch sicher, daß hinter einem solchen recht oberflächlichen und gar zu abstrakten Sinn der Geschichte (vorausgesetzt, daß er im Bewußtsein Poes tatsächlich gegenwärtig war), daß also hinter dieser Deutung, die zu kalt, zu „allegorisch" ist, um das Interesse begreiflich zu machen, das von dieser seltsamen Geschichte ständig ausgeht — ein anderer, tieferer Sinn sich regt, der von lebenden Trieben genährt wird. Hopp-Frosch ist der existierende, konkrete Poe selbst, nicht bloß eine abstrakte Imagination seines Wesens; Tripetta ist die von ihm beweinte Mutter, die leichtfüßige Tänzerin und nicht bloß die Phantasie, die von ihr, der zarten Künstlerin, „abgelöst" wurde; der König, der im Namen der prosaischen Welt tyrannisiert,

Walde von Le Mans zeitweilig dem Wahnsinn verfallen war, brauchte Zerstreuungen. Man entschloß sich, einen großen Maskenball zu veranstalten. Mehrere Tänzer, unter ihnen der König, hatten den Einfall, sich mit Ketten aneinanderzuschließen und den Körper mit Pech und Werg zu überziehen. Einer der tanzenden Edelleute kam an seinen Diener an, der eine Fackel trug, und das Werg begann zu brennen. Alle Edelleute verbrannten, nur der König nicht, da die Herzogin von Berri, seine Tante, ihn in die lange Schleppe ihres Kleides eingewickelt hatte.

Man vermutete, der Herzog Louis von Orléans sei an der Sache nicht unbeteiligt gewesen. Dies war vielleicht gar nicht der Fall gewesen: aber die unbewußte Logik des Volkes schrieb ihm die Rolle eines Hopp-Frosch zu.

22) *Israfel*, S. 641.

ist nur in dem Maße prosaisch, in dem auch der schottische Kaufmann es gewesen. Diese Erzählung richtet sich noch weniger gegen ein abstraktes, vom prosaischen Menschen losgelöstes Verhalten als etwa das berühmte Gedicht An die Wissenschaft gegen die abstrakte Wissenschaft gerichtet war, welche von Poe beschuldigt wurde, die Feindin der Poesie zu sein; diese Anklage kam nämlich bei ihm, wie wir an anderer Stelle bereits dargelegt haben, der Beschuldigung gegen den Vater gleich, der Feind der Mutter zu sein.[23]

Hopp-Frosch ist vor allem eine typische Ödipusgeschichte, in welcher der Sohn siegreich seine Schwäche, die wahrscheinlich die Impotenz des Autors symbolisiert, kompensiert: der hinkende Zwerg besitzt Arme, die stärker sind als die aller andern Menschen und durch die er die Kette entlang höher als alle anderen gelangen kann; dadurch gelingt es ihm, den König zu töten und mit seiner Schönen zu fliehen. Hopp-Frosch ist dadurch eine typische Ödipusgeschichte, daß der Sohn in ihr triumphierend die zwei großen Wünsche realisiert, welche den Ödipuskomplex begründen: einerseits tötet Hopp-Frosch den Vater zur Strafe für die schuldige, urethrale, phallische Erotik des Königs, welcher die Kleidung des schon einmal als Verbrecher aufgetauchten Orang-Utans trägt und mit seinen sieben Ministern, die alle Doppelgänger der zentralen Königsgestalt sind, in Flammen umkommt; andererseits entflieht Hopp-Frosch ungestraft mit der Tänzerin Tripetta, seiner Beschützerin und Komplizin, der zarten Mutter Poes „in ihr Heimatland . . .; denn beide wurden nie mehr gesehen".

Man würde sich aber täuschen, wollte man annehmen, daß diese Geschichten, in denen der Sohn triumphiert, keine Moral enthalten. Der mordende „Sohn" im Hopp-Frosch und

23) Siehe Bd. I, S. 97 ff.

auch der im Faß von Amontillado gehen zwar straflos aus, aber nur deshalb, weil sie die Rolle des Rächers übernommen haben. Das sieht man besonders deutlich im Hopp-Frosch, wo der Narr die einem anderen zugefügte Beleidigung rächt, was seine schrecklichen Gegenmaßregeln auf ein moralisches Niveau hebt. Aber auch Montrésor tötet bei seiner persönlichen Rache im Keller einen Schamlosen, einen Angreifer: daran ändert auch die Tatsache nichts, daß die Aggression und die Replik darauf (die allerdings zur Aggression in keinem rechten Verhältnis steht) zeitlich weit auseinanderliegen. Wir können übrigens ganz allgemein die Frage stellen, ob nicht jeder Angreifende, jeder Verbrecher sich das Recht zuschreibt, seinen Angriff, sein Verbrechen durchführen zu dürfen. Die Verbrecher aus Leidenschaft nennen das sich Recht verschaffen, und selbst der gewöhnliche Einbrecher soll — wenn er es vielleicht auch nicht immer sagt — mehr oder weniger den Eindruck haben, an den Besitzenden in einer schlechtgefügten Gesellschaft, in welcher der Besitz ungerecht verteilt ist, das Recht der Wieder-an-sich-Nahme ausüben.

Vielleicht erlaubt es in vielen dieser Fälle (wie im Hopp-Frosch) der überwiegende Einfluß eines von der Mutter herkommenden Über-Ichs, welches wie die Tripetta im Hopp-Frosch der Komplize des Sohnes ist und vorübergehend oder dauernd den Einfluß des vom Vater stammenden Über-Ichs ersetzt, dem Kind, ohne Hindernis seine Wünsche zu realisieren.

Denn es läßt sich nicht leugnen, daß, phylogenetisch und ontogenetisch genommen, gewöhnlich der Vater den Wünschen des Sohnes gegenüber weniger nachgiebig ist als die Mutter, daß im allgemeinen der Vater für das Kind der Begründer der Moral ist und bleibt, so viele Freiheiten er auch sich selbst, dem Herrn, gewähren mag.

*

Manchmal werden also die Väter für ihre Orgien bestraft: das haben wir im König Pest, im Faß Amontillado und im Hopp-Frosch gesehen. Die Söhne aber entgehen für ihre Orgien einer sicheren und grausamen Strafe noch weniger als diese, denn der Vater herrscht selbst nach dem Tode weiter, wie uns nach dem Vorbild der Geschichte der Menschheit die des Prinzen Prospero in der Maske des Roten Todes[24] aufs deutlichste beweist.

Diese Geschichte ist wahrscheinlich unter dem ganz aktuellen Eindruck der ersten Hämoptoë Virginias geschrieben worden. Wir erinnern uns: diese dramatische Episode fand im Januar 1842 statt und der Rote Tod erschien im Mai desselben Jahres in *Graham's*. Mehr als irgendeine andere Geschichte Poes steht diese unter dem Zeichen des Blutes:

„Lange schon wütete der Rote Tod im Lande; nie war eine Pest verheerender, nie eine Krankheit gräßlicher gewesen. Blut war der Anfang, Blut das Ende — überall das Rot und der Schrecken des Blutes. Mit stechenden Schmerzen und Schwindelanfällen setzte es ein, dann quoll Blut aus allen Poren, und das war der Beginn der Auflösung. Die scharlachroten Tupfen am ganzen Körper der unglücklichen Opfer — und besonders im Gesicht — waren des Roten Todes Bannsiegel, das die Gezeichneten von der Hilfe und der Teilnahme ihrer Mitmenschen ausschloß; und alles, vom ersten Anfall bis zum tödlichen Ende, war das Werk einer halben Stunde."

Auch die Hämoptoën dauern nicht lange, sie kommen plötzlich herbei und das Blut quillt auch hier „besonders", auf seine Weise aus dem Gesicht.

„Prinz Prospero aber war fröhlich und unerschrocken und weise. Als sein Land schon zur Hälfte entvölkert war, da wählte er sich unter den Rittern und Damen des Hofes eine Gesellschaft von tausend heitern und leichtlebigen Kameraden und zog sich mit ihnen in die stille Abgeschiedenheit einer befestigten Abtei zurück. Es

24) *The Mask of the Red Death.* (*Graham's Magazine*, Mai 1842; *Broadway Journal*, II 2.)

war dies ein ausgedehnter, prächtiger Bau, eine Schöpfung nach des Prinzen eigenem exzentrischem, aber vornehmem Geschmack. Das Ganze war von einer hohen, mächtigen Mauer umschlossen, die eiserne Tore hatte ...", deren Riegel man von innen zuschweißt. „Da die Abtei mit Proviant reichlich versehen war und alle erdenklichen Vorsichtsmaßregeln getroffen worden waren, glaubte die Gesellschaft der Pestgefahr Trotz bieten zu können. Die Welt da draußen mochte für sich selber sorgen! Jedenfalls schien es unsinnig, sich vorläufig bangen Gedanken hinzugeben. Auch hatte der Prinz für allerlei Zerstreuungen Sorge getragen. Da waren Gaukler und Komödianten, Musikanten und Tänzer — da war Schönheit (*beauty*) und Wein. All dies und dazu das Gefühl der Sicherheit war drinnen in der Burg — draußen war der Rote Tod."

So glaubt der Prinz Prospero, der sich wie die Erzähler des Decamerone gegen das Eindringen der Pest hinter den Mauern seines Schlosses verschanzt hatte, den Roten Tod aus seinem Reich verbannt zu haben, den Roten Tod, dieses blutige Symbol der Kastration und des Hinscheidens, und im Innern seiner Burg eine Welt geschaffen zu haben, aus der diese Geißeln für immer verjagt sind.

Da also jene zwei großen Strafen ausgesperrt sind, durch die den aufrührerischen und keine Ordnung achtenden Söhnen der menschlichen Urhorden vom Vater die Moral aufgezwungen wurde, arteten die Vergnügungen zügellos aus!

„Im fünften oder sechsten Monat der fröhlichen Zurückgezogenheit versammelte Prinz Prospero — während draußen die Pest noch mit ungebrochener Gewalt raste — seine tausend Freunde auf einem Maskenball von unerhörter Pracht. Reichtum und zügellose Lust herrschten auf dem Feste."

Wir werden sehen, welch seltsamen Begriff sich Poe von einem Gemälde der Wollust (*voluptuous scene*) machte! Ein anderer Schriftsteller hätte zum Beispiel einige nackte Frauen bei dem zügellosen Prospero eingeführt. Hier trifft das Gegenteil zu: jedermann ist fest vermummt, und wir werden noch später sehen, wie! Auf diesem prächtigen Ball gibt es zwar

„Wein", aber nicht das geringste laszive Element. Beim Prinzen Prospero herrscht eben die Keuschheit. Die Wollust wird hier wie bei ihrem Schöpfer nach einem anderen als dem genitalen Schema erlebt.

Zuerst werden nun die Säle beschrieben, in denen das Fest sich abspielt, und schon sind wir mitten drin in der Atmosphäre Poescher „Wollust". Die Philosophie der Wohnungseinrichtung[25] scheint hier zur n-fachen Potenz erhoben zu sein. Die Säle:

„es waren sieben wahrhaft königliche Gemächer. Im allgemeinen bilden in den Palästen solche Festräume ... eine lange Zimmerflucht, die einen weiten Durchblick gewährt. Das war jedoch hier nicht der Fall ... Die Gemächer (waren) vielmehr so zusammengegliedert, daß man von jedem Standort immer nur einen Saal zu erschauen vermochte. Nach Durchquerung jedes Einzelraumes gelangte man an eine Biegung, und jede dieser Wendungen brachte ein neues Bild. In der Mitte jeder Seitenwand befand sich ein hohes, schmales gotisches Fenster, hinter dem eine schmale Galerie den Windungen der Zimmerreihe folgte. Die Fenster hatten Scheiben aus Glasmosaik, dessen Farbe immer mit dem vorherrschenden Farbenton des betreffenden Raumes übereinstimmte. Das am Ostende gelegene Zimmer zum Beispiel war in Blau gehalten, und so waren auch seine Fenster leuchtend blau".

Von Ost nach West folgen einander Zimmer, die purpurrot, grün, orange, weiß, violett sind.

„Die Wände des siebenten Zimmers aber waren dicht durch schwarzen Sammet verhüllt (*shrouded*), der sich auch über die Deckenwölbung spannte und in schweren Falten auf einen Teppich von gleichem Stoffe niederfiel. Und nur in diesem Raume glich die Farbe der Fenster nicht derjenigen der Dekoration: hier waren die Scheiben scharlachrot — wie Blut.

Nun waren sämtliche Gemächer zwar reich an goldenen Ziergegenständen, die an den Wänden entlang standen oder von der

25) *The Philosophy of Furniture.* (*Burton's Gentleman's Magazine*, Mai 1840; *Broadway Journal*, I, 18.)

Decke herabhingen, kein einziges aber besaß einen Kandelaber oder Kronleuchter ... Statt dessen war draußen in den an den Zimmern hinlaufenden Galerien bei jedem Fenster ein schwerer Dreifuß aufgestellt, der ein kupfernes Feuerbecken trug, dessen Flamme ihren Schein durch das farbige Fenster hereinwarf und so den Raum schimmernd erhellte. Hierdurch wurden die phantastischen Wirkungen erzielt. In dem westlichen oder schwarzen Gemach aber war der Glanz der Flammenglut, der durch die blutigroten Scheiben in die schwarzen Sammetfalten fiel, so gespenstisch und gab den Gesichtern der hier Eintretenden ein derart erschreckendes Aussehen, daß nur wenige aus der Gesellschaft kühn genug waren, den Fuß über die Schwelle zu setzen."

Man glaubt, schon beim Lesen dieser Beschreibung ersticken zu müssen. In diesen Räumen fehlt es an Luft, kein Fenster führt ins Freie: in diesen Sälen gibt es auch kein anderes Licht als den Schein, der durch die zum überwiegenden Teil überaus reich gefärbten Fensterscheiben dringt; und die Räume führen in Krümmungen, aus denen man nicht mehr heraus kann, wie in einem Alptraum, hin und her. So sieht eine Wohnung aus, die Poe für „wollusterweckend" hält.

Erinnern wir nun jedoch an ein in den Träumen der Menschen und den verschiedenen Schöpfungen ihrer Phantasie häufig auftauchendes Symbol, das sich als Paläste, Schlösser, Häuser, unterirdische Gänge und Geschoße, als Behausungen im allgemeinen darstellt. Diese Paläste sind durchweg Übertragungen der ursprünglichen Wohnung, in der wir uns beim Beginn unseres Lebens aufgehalten haben: des mütterlichen Körpers. Diese Symbolik ist schon in den verschiedensten Geschichten Poes ans Tageslicht getreten: was im besonderen die Schlösser bedeuten, haben wir bereits bei dem unheilvollen Hause Usher gesehen. Die Symbolik der befestigten Abtei ist nicht weniger leicht zu deuten: der vom Roten Tode — einer neuen und fürchterlichen Verkörperung des Vaters, des Verbrechers — bedrohte Prinz Prospero hat sich in seine befestigte Abtei, in Wirklichkeit in den mütterlichen Uterus,

geflüchtet. Diese ganze Symbolik herrscht hier natürlich in den tiefsten archaischesten Schichten des Unbewußten; und der mütterliche Uterus wird durch die Eingeweide der Mutter dargestellt. Schon der Keller Montrésors in der Geschichte vom Faß Amontillado und die Krümmungen der schwarzen Schluchten auf der Insel Tsalal im Pym hatten den gleichen Sinn: die düstere Folge der im Zickzack hin und her führenden Säle Prosperos erinnert nun an diesen Keller und an diese Schluchten. In allen dreien entdecken wir eine Symbolik, die das Innere des mütterlichen Körpers nach dem intestinalen Schema darstellt; eine Darstellung, die mit den analen infantilen Geburtstheorien in Beziehung steht, an die, vielleicht, alle Kinder einmal geglaubt haben.

Ich bin eines Tags einer alten Dame begegnet, die mir erzählte, sie sei in Unschuld aufgezogen worden und habe nach der Defloration nicht genau unterscheiden können, ob sie aus dem Anus oder aus der Vulva blute. Ganz ebenso ist der siebente Saal der Abtei Prosperos, der westliche Saal mit dem analen Schwarz ausgespannt, aber vom Blut der Scheiben überflutet: das Blut der mütterlichen Menstruen tritt hier zugleich mit den mütterlichen Hämoptoën auf, das Ganze steht in einem kloakischen Rahmen, wie er einzig in der Phantasie des Kindes existiert. Auch hier ist, wie in den Träumen, Phantasien und Sagen, die Topographie nichts als eine Übertragung anatomischer Verhältnisse, so wie sie sich wenigstens der ursprünglichen Phantasie vorstellen.[26]

Aber während Pym der Gefahr und dem Massaker

26) Man kann fast sicher sein, daß ein Schüler, der Geographie nicht erlernen kann, seinen infantilen Kastrationskomplex schlecht gelöst hat. Und es ist wahrscheinlich, daß die Trauer so vieler Mädchen um den Penis die Inferiorität verursacht, die Frauen der Geographie gegenüber so häufig aufweisen. Sie wollen die Topographie nicht sehen.

zweimal entging, das eine Mal, indem er sich im Kielraum des Schiffes versteckte, das zweitemal, indem er sich in eine Gebirgshöhle verkroch, scheint die Abtei des Prinzen Prospero, ganz wie die Keller Montrésors, kein sehr sicherer Uterus zu sein! Ein düsteres Zeichen benachrichtigt davon die umherschwirrende Gesellschaft: im westlichen Gemach, in dem schwarzen und scharlachroten Zimmer

„befand sich an der westlichen Wand auch eine hohe Standuhr in einem riesenhaften Ebenholzkasten. Ihr Pendel schwang mit dumpfem, wuchtigem, eintönigem Schlag hin und her. Und wenn der Minutenzeiger seinen Kreislauf über das Zifferblatt beendet hatte, und die Stunde schlug, so kam aus den ehernen Lungen der Uhr ein voller, tiefer, sonorer Ton, dessen Klang so sonderbar ernst und so feierlich war, daß bei jedem Stundenschlag die Musikanten des Orchesters, von einer unerklärlichen Gewalt gezwungen, ihr Spiel unterbrachen, um diesem Ton zu lauschen. So mußte der Tanz plötzlich aussetzen, und eine kurze Mißstimmung befiel die heitere Gesellschaft ...“

Sobald der letzte Nachhall vorüber ist, lächelt man, man blickt sich wieder an, man verspricht sich, in der folgenden Stunde keine Angst mehr zu haben,

„allein, wenn nach wiederum sechzig Minuten (dreitausendsechshundert Sekunden der flüchtigen Zeit) die Uhr von neuem anschlug, trat dasselbe Unbehagen ein, das gleiche Bangen und Sinnen wie vordem“.

Der dumpfe, wuchtige, eintönige Pendelschlag der riesigen ebenholzschwarzen, trauernden Standuhr erinnert auf das seltsamste an ein anderes Geräusch: an das „leise, dumpfe, schnelle Geräusch, ein Geräusch wie das Ticken einer Uhr, die man mit einem Tuch umwickelt hat“, an das Schlagen des Schwatzenden Herzens. Die Uhrmacherei spielt in den Geschichten Poes eine große und immer die gleiche Rolle. Wir werden dieses Thema gelegentlich von Wassergrube und Pendel noch gründlich studieren: dort stellt es sich

nämlich heraus, daß auch ein Gefängnis nicht immer ein sicherer Uterus ist! Hier genügt uns der Hinweis: die gigantische Uhr des Roten Todes macht mit ihrem Pendel, das wie ein Herz schlägt, und ihren ehernen Lungen (*brazen lungs*) den Eindruck eines lebenden Organismus. Wir finden hier sogar das Wort „Lunge", wobei dieses Wort mehr als eine leere Metapher ist. Die gigantische Uhr in dieser Erzählung nimmt die Stelle des Greises mit der Sichel ein, der in der Phantasie des Volkes unseren Vater Kronos verkörpert und in Wassergrube und Pendel eine so unheimliche Rolle spielt. Deshalb zittern die Höflinge (diese Doppelgänger des Sohnes, die aber hier noch nicht der Gefahr ausgesetzt sind, sich ohne Verteidigung, wie der von der Inquisition Verurteilte, von der Sense mähen lassen zu müssen) vor dem Herschlag, der Stimme, dem Atem der ehernen Lungen, die, wie im Verlorenen Atem, Symbole der väterlichen Mannespotenz sind. Sie glauben, in dem mütterlichen Abteikörper vor dem Kastrator, dem Töter, geschützt zu sein; vor der Anwesenheit des gefürchteten und rächenden Vaters können sie sich jedoch nicht flüchten, auch nicht in den tiefsten Abgrund des mütterlichen Körpers.

„Doch wenn man hievon absah, war es eine prächtige Lustbarkeit ... Die Einrichtung und Ausschmückung der sieben Gemächer waren eigens für dieses Fest fast ganz nach des Prinzen eigenen Angaben gemacht worden, und sein eigener, merkwürdiger Geschmack hatte auch den Charakter der Maskerade bestimmt. Gewiß, sie war grotesk genug. Da gab es viel Prunkendes und Glitzerndes, viel Phantastisches und Pikantes — vieles, das man seitdem in Hernani gesehen hat."

Aber die Pracht bei Poe sieht anders aus als die bei Victor Hugo!

„Da gab es Masken mit seltsam verrenkten Gliedmaßen, die Arabesken vorstellen sollten, und andere, die man nur mit den Hirngespinsten eines Wahnsinnigen vergleichen konnte. Es gab viel

Schönes und viel Üppiges, viel Übermütiges und viel Groteskes und auch manches Schaurige, — und überaus vieles, was widerwärtig war."

Wahrhaftig, dieses Maskenfest ist „ein Bild zügelloser Lust"!

Die Uhr in ihrem Ebenholzkasten hört nicht auf, jede Stunde zu schlagen, „und eine kurze Weile herrschte eisiges Schweigen". Aber da die Nacht fortschreitet, „wagte sich niemand (in das westlichste der Zimmer) hinein". Zwischen den Stunden und in den andern Zimmern geht das Treiben weiter, „jetzt aber mußte der Schlag der Uhr zwölfmal ertönen." Alles steht still und schweigt. Die zwölf Schläge ertönen

„und daher kam es, daß jenen, die in diesem Kreis die Nachdenklichen waren, noch trübere Gedanken kamen, und daß ihre Versonnenheit noch länger andauerte. Und daher kam es wohl auch, daß, bevor noch der letzte Nachhall des Stundenschlages erstorben war, manch einer Muße genug gefunden hatte, eine Maske zu bemerken, die bisher noch keinem aufgefallen war. Das Gerücht von dieser neuen Erscheinung sprach sich flüsternd herum, und es erhob sich in der ganzen Versammlung ein Summen und Murren des Unwillens und der Entrüstung — das schließlich zu Lauten des Schreckens, des Entsetzens und höchsten Abscheus anwuchs.

Man hatte in dieser Nacht der Maskenfreiheit zwar sehr weite Grenzen gezogen ... (aber) einmütig schien die Gesellschaft zu empfinden, daß in Tracht und Benehmen der befremdenden Gestalt weder Witz noch Anstand sei. Lang und hager war die Erscheinung, von Kopf zu Fuß in Leichentücher gehüllt. Die Maske, die das Gesicht verbarg, war dem Antlitz eines Toten täuschend nachgebildet. Doch all dies hätten die tollen Gäste des tollen Gastgebers, wenn es ihnen auch nicht gefiel, hingehen lassen. Aber der Verwegene war so weit gegangen, die Gestalt des Roten Todes darzustellen. Sein Gesicht war blutbesudelt und seine breite Stirn, das ganze Gesicht war mit dem scharlachroten Todessiegel befleckt.

Als die Blicke des Prinzen Prospero diese Gespenstergestalt entdeckten, die, um ihre Rolle noch wirkungsvoller zu spielen, sich langsam und feierlich durch die Reihen der Tanzenden bewegte,

sah man, wie er im ersten Augenblick von einem Schauer des Entsetzens oder des Widerwillens geschüttelt wurde; im nächsten Moment aber rötete sich seine Stirn im Zorn. ‚Wer wagt es', fragt er mit heiserer Stimme die Höflinge an seiner Seite, ‚wer wagt es, uns durch solch gotteslästerlichen Hohn zu empören? Ergreift und demaskiert ihn, damit wir wissen, wer es ist, der bei Sonnenaufgang an den Zinnen unseres Schlosses aufgeknüpft werden wird!'

Es war in dem östlichen, dem blauen Zimmer ..., in dem der Prinz stand, umgeben von einer Gruppe bleicher Höflinge."

Niemand wagt es, seinem Befehl zu gehorchen. Mit würdevoll gemessenem Schritt kommt die Maske

„bis dicht an den Prinzen heran — und während die zahlreiche Versammlung, zu Tode entsetzt, zur Seite wich und sich in allen Gemächern bis an die Wand zurückdrängte, ging (sie) unangefochten (ihres) Weges, mit den nämlichen, feierlichen und gemessenen Schritten wie zu Beginn. Und sie schritt von dem blauen Zimmer in das purpurrote — von dem purpurroten in das grüne — ..." und so weiter, „ehe eine entscheidende Bewegung gemacht wurde, um sie aufzuhalten".

Der Prinz Prospero durcheilt „rasend vor Zorn und Scham über seine eigene, unbegreifliche Feigheit die sechs Zimmer ... Den Dolch in der erhobenen Hand, war er in wildem Ungestüm der weiterschreitenden Gestalt bis auf drei bis vier Schritte nahegekommen, als sie, die jetzt das Ende des Sammetgemaches erreicht hatte, sich plötzlich umwandte und dem Verfolger gegenüberstand. Man hörte einen durchdringenden Schrei — der Dolch fiel blitzend auf den schwarzen Teppich und im nächsten Augenblick sank auch Prinz Prospero im Todeskampf zu Boden".

Die Gäste stürzen herbei, ergreifen „den Vermummten, dessen hohe Gestalt aufrecht und regungslos im Schatten der schwarzen Uhr stand. Doch unbeschreiblich war das Grauen, das sie befiel, als sie in den Leichentüchern und hinter der Leichenmaske, die sie mit rauhem Griffe packten, nichts Greifbares fanden — sie war leer ...

Und nun erkannte man die Gegenwart des Roten Todes. Er war gekommen wie ein Dieb in der Nacht. Und einer nach dem andern sanken die Festgenossen in den blutbetauten Hallen ihrer Lust zu Boden und starben ... Und das Leben in der Eben-

holzuhr erlosch mit dem Leben des letzten der Fröhlichen. Und die Gluten in den Kupferpfannen verglommen. Und unbeschränkt herrschte über alles mit Finsternis und Verwesung der Rote Tod".

*

Im Mann der Menge wurde der Vater als Verbrecher vorgestellt, im Schwatzenden Herz und im Hopp-Frosch gerechterweise für seine Taten bestraft; in der Maske des Roten Todes kommt er, nicht weniger berechtigt, als Rächer zurück.

Die den Tod verbreitende Maske kann nur der Vater sein. Sein Sohn, Prinz Prospero, hat ein Verbrechen begangen: er hat sich nämlich, ohne sich um die Epidemie zu kümmern, welche seine Untertanen vernichtet, in der Abtei verschanzt und führt dort mit tausend Höflingen ein fröhliches Leben. Er glaubt, hier vor jeder Gefahr geschützt zu sein und denkt nur an Festlichkeiten und Orgien (*revels*).[27] Bei diesen Orgien scheint zwar die Unzucht zu fehlen; doch die Symbolik der Abtei spricht laut und deutlich davon, daß hier die Frau, die Mutter, „besessen" wird, eine Tatsache, die nur aus dem gleichen Grunde übersehen werden kann, aus dem man manchmal auf einer geographischen Karte gerade den Namen des Landes oder Kontinents übersieht, der mit großen, weit auseinanderliegenden Buchstaben über das ganze Blatt hingeschrieben ist.

Die Art, auf welche die Frau, die Mutter, besessen wird, kann aus einzelnen Vorkommnissen auf diesem Ball herausgelesen werden. Die eigentliche Unzucht ist zwar ausgeschlossen, aber „da gab es Masken ..., die man nur mit den

27) *Revel*, Orgie, Zechgelage, lärmende Festivität, stammt nicht umsonst von *rebellare* ab. Tatsächlich steckt die Idee von einer Revolte gegen die Autorität, gegen den Vater, der die Moral der Söhne schafft, ursprünglich in dem Begriff von der Orgie.

Hirngespinsten eines Wahnsinnigen vergleichen konnte, es gab viel Groteskes und auch manch Schauriges — und überaus vieles, was widerwärtig war". Die Phantasie des Prinzen Prospero, der dies alles angeordnet hat, ist nun sadistisch; die prächtige Maskerade gleicht irgendeiner schrecklichen Kinderphantasie, die nur am Grausen Gefallen findet, ohne jedoch die Genitalität des Erwachsenen bereits zu kennen. Die Mutter-Abtei wird also nach dem sadistischen und kloakischen Schema besessen, das die düstere Folge von Sälen und die Gesichter schneidenden Masken so deutlich heraufbeschwören.

Das Ödipusverbrechen ist jedoch hier so dargestellt, als ob seine beiden Teile schon in Erfüllung gegangen wären: die Mutter wird besessen und der Vater, der zu diesem Zweck hat entfernt werden müssen, ist bereits getötet worden.

„All dies und dazu das Gefühl der Sicherheit war drinnen in der Burg — draußen war der Rote Tod."

Der Rote Tod ist der mordende und ermordete Vater. Der mordende Vater: der Rote Tod tötet wie der Mann der Menge, wie der Orang der Rue Morgue oder der Besitzer der Schwarzen Katze — er tötet so wie John Allan die Frances, wie David Poe oder der Unbekannte Liebhaber die schwindsüchtige Elizabeth getötet haben. Der getötete Vater: gerade wegen jenes Verbrechens hat nun der Sohn (nicht bloß als Nebenbuhler, sondern auch als Rächer) den Vater getötet. So hat Orestes (wobei die Eltern die entgegengesetzten Rollen spielen) als Rächer seines Vaters Agamemnon seine Mörderin-Mutter Klytämnestra umgebracht. Aber die Erinnyen — eine Verkörperung der Mutter — kommen wieder und strafen ihn ganz so wie der Rote Tod, der in die Abtei wiederkehrt, den Sohn straft. Die Wiederkehr des rächenden Ödipus-Vaters ist nämlich, wie noch viele andere Beispiele beweisen, eines der ewigen Themen der Menschheit. Die Statue des Komturs

kommt zurück, um Don Juan in die Hölle hinabzuziehen; die Hand Gottes schreibt beim Festmahl des Belsazar ihr „*Mene, Tekel, Upharsin*" an die Wand, und in der gleichen Nacht wird Belsazar, der König der Chaldäer, getötet.[27a]

Bei dieser Gelegenheit muß auch die Poe-Parabel vom Schatten,[28] eine der Geschichten des Folio Clubs, erwähnt werden, eine Erzählung, die ebenfalls während einer Epidemie spielt. Freunde sind bei einem Gelage versammelt.

„Das Jahr war ein Jahr des Schreckens gewesen ... und fern und nah ... hatten sich die schwarzen Schwingen der Pest ausgespannt ... Wir saßen nachts, unser sieben, bei einigen Flaschen roten Weines in einer edlen Halle der düsteren Stadt Ptolemais ... eine tote Last drückte auf uns ... Dennoch lachten wir und waren fröhlich auf unsere Weise ... Obgleich der purpurne Wein uns an Blut gemahnte. Denn da war noch ein Gast in unserem Gemach in der Gestalt des jungen Zoilus. Tot und in seiner ganzen Länge lag er da, in seinem Leichentuch (*enshrouded*) — der Geist und der Dämon der Szene." Er sieht sie mit seinen Augen an, „in denen der Tod die Glut der Pest nur halb gelöscht hatte".

Und obwohl der Grieche Oinos (was so viel wie Wein bedeutet), der Erzähler dieser düsteren Geschichte, fühlt, daß der Blick des Toten auf ihn gerichtet ist, singt er. Aber

„aus den schwarzen Behängen, darin die Töne des Liedes erstarren, kam ein dunkler und unbestimmter Schatten hervor ... und kam schließlich auf der Fläche der erzenen Pforte in voller Sicht zur Ruhe ... Und das Tor, auf dem der Schatten ruhte, war ... genau gegenüber den Füßen des eingesargten jungen Zoilus ..."

Der Schatten beginnt endlich zu sprechen, er sagt, daß

27a) *Daniel*, V, 25 und 30.

28) *Shadow. A Parable.* (*Southern Literary Messenger*, September 1835; 1840; *Broadway Journal*, I, 22.)

er von den Feldern am Charon komme. Die sieben Trinker springen bebend auf,

„denn die Klänge in der Stimme des Schattens waren nicht die Klänge irgendeines Wesens, und ... trafen ... dunkel an unser Ohr in unvergeßlichem, vertrautem Tonfall vieler tausender dahingegangener Freunde!"

Diese Vielzahl von Stimmen, über die der Schatten verfügt, ist vermutlich mehr als ein Plural der Majestät: sie ist sicherlich die ins Allegorische transponierte unbewußte Erinnerung Poes an die vielen, die drei „Väter" seiner Kindheit. Der junge Zoilus ist (wie Prospero) der schuldige und vom Schatten des Vaters bestrafte Sohn. Als Poe den Schatten schrieb, war das Thema von der Bestrafung des Sohnes auf das seltsamste durch die Realität seines Lebens wieder geweckt worden: im Jahre 1831 starb nämlich in seinen Armen sein Bruder Henry an derselben Schwindsucht, an der sowohl sein Vater David als auch seine Mutter Elizabeth gestorben waren. Daher zitterte Oinos-Edgar, der Trinker-Sänger, beim Anblick des Zoilus-Henry, des toten, mit der Pest infizierten Trinkers, und identifizierte sich mit ihm aus Angst vor den Vergeltungsmaßnahmen, welche der väterliche Schatten durchführen konnte!

Welche Tat will nun der väterliche Schatten bei seinem Wiederauftauchen in allen Sagen, in denen der Vater Rache übt, rächen? Das Ödipusverbrechen in seiner Gesamtheit und Dualität, den Vatermord und den Inzest, welche vom Sohn in der Wirklichkeit oder in der Phantasie begangen wurden. Don Juan hat den Komtur, dem er die Tochter, den Mutterersatz, in der Realität geraubt, in der Realität getötet. Belsazar hat sich der geweihten Gefäße aus dem Gotteshause bedient, um bei dem Gelage aus ihnen zu trinken und sie zu entweihen. Gefäße sind jedoch als Symbole für die Frau, die Mutter, bekannt, denn sie sind Gefäße, die Gott allein, dem

gepriesenen Vater, gehören! Prospero schließlich hat sich in die Abtei Mutter geflüchtet, er glaubt, sie ungestört besitzen zu können, — aber alle, Don Juan, Belsazar, Prospero und sogar Oinos, werden mitten im Gelage, und was noch mehr ist, mitten in einem Trinkgelage, vom Tod überrascht. Alle begehen das gleiche Verbrechen, sie besitzen die Mutter nach dem gleichen oralen Schema: sowohl der trunksüchtige Held der Schwarzen Katze als auch der König Pest, der in grotesker Haltung vor seinem Glas Punsch sitzt, der König im Hopp-Frosch, der den sich weigernden Narren zwingen will, so wie er zu trinken, und Fortunato in dem Faß Amontillado. Beim Prinzen Prospero bekam man, wie uns ausdrücklich gesagt wird, Wein unter anderen Köstlichkeiten; in der ptolemaischen Orgie des Zoilus und Oinos mit dem symbolischen Namen stand der Wein gar allein im Mittelpunkt des Gelages! Belsazar trank Wein aus den Gefäßen, die Gott gehörten, und Don Juan hat die Schandtat begangen, den Komtur einzuladen, mit ihm bei einem Gelage Wein zu trinken, was, symbolisch genommen und ironisch ausgedrückt, soviel bedeutet wie: den Vater einladen, mit ihm die Mutter zu teilen. Denn wir haben schon an verschiedenen Stellen darauf hingewiesen, daß das Verlangen nach Wein, nach Alkohol, nach einem Getränk (wie stark dieses Verlangen auch die homosexuelle Färbung aufweisen mag, die es später angenommen hat), in erster Linie von der Sehnsucht nach dem ersten wirklichen Getränk abstammt, das dem Menschenkinde geboten wird: wir haben es mit dem Verlangen nach der Milch zu tun, die die Mutter dem Säugling gibt, indem sie ihm die Brust reicht. Man könnte sich sogar fragen, ob nicht in dem Einfall vom Wein, der purpurrot war wie das Blut des Schattens, ebenso wie in dem vom blutroten Wasser der Flüsse auf der Insel Tsalal, die Spur einer noch tiefer gehenden imaginären Regression zu entdecken ist; an die Stelle

der Milch tritt vielleicht hier und dort das Blut, weil der Fötus im pränatalen Stadium durch die mütterliche Plazenta mit Blut, nicht mit Milch genährt wird...

Die Mutterleibsphantasie, die Flucht des Prinzen Prospero in seine Abtei, muß jedenfalls *de facto* als Äquivalent für den Mutter-Inzest auf der prägenitalen Stufe angesehen werden. So wenigstens wird die Tat des Prinzen auch von dem aus dem Schloß entfernten Vater, der durch die rächende Maske dargestellt ist, interpretiert, und darum bestraft er den Sohn gerade an dieser Zufluchtsstätte. Und er bestraft ihn doppelt für ein zweifaches Verbrechen: mit dem Tod (was eine Vergeltung für den Vatermord wäre) und der Kastrierung (was eine Vergeltung für den Inzest darstellt). In dem Augenblick nämlich, in dem der Prinz Prospero mit aufgehobenem Dolch die Maske niederstechen will, dreht sich diese um: „man hörte einen durchdringenden Schrei — der Dolch fiel blitzend auf den schwarzen Teppich und im nächsten Augenblick sank auch Prinz Prospero im Todeskampfe zu Boden". Der Tod konnte durch den Dichter in seiner wirklichen Form vorgeführt werden, die Kastration jedoch nicht; sie wird aber in einer nicht mißzuverstehenden Weise symbolisch durch den Dolch — ein Äquivalent für das Rasiermesser der Rue Morgue und die Hacke der Schwarzen Katze — vorgeführt, der schon beim Blick des Vaters zu Boden fällt, so daß der Sohn entwaffnet dasteht. Die Maske des Roten Todes, das Gespenst des rächenden Vaters, bestraft so den schuldigen Sohn unmittelbarer als seine Ersatzgestalten, die Polizisten des Schwatzenden Herzens oder der Schwarzen Katze, ihn bestraft haben. Diese Maske braucht nicht die Gerichtskommission: sie braucht auch nicht Gefängnisse, Gerichtshöfe, Galgen, es genügt, daß sie sich umwendet. Und schon fallen nicht nur der Prinz, die unmittelbare Verkörperung des Sohnes, sondern auch die Höflinge, seine Dubletten,

tot zu Boden: denn wenn im Schatten der Vater ins Unendliche vervielfältigt ist, haben wir hier eine Vielzahl der Söhne vor uns.

„Und einer nach dem andern sanken die Festgenossen in den blutbetauten Hallen ihrer Lust zu Boden und starben ...“

Nach diesem Rachewerk ist die sadistisch-phallische Tätigkeit des Vaters von selbst beendet: „Und das Leben in der Ebenholzuhr erlosch mit dem Leben des letzten der Fröhlichen.“ In dem westlichen Zimmer ist die Sonne — oder der Vater dieser Welt wirklich schlafen gegangen. Eine Art „Phantasie vom Weltuntergang“, wie man sie bei manchen Schizophrenen findet, schließt diese Rachegeschichte, eine Phantasie jedoch, in der der Vater, der blutende Kastrator und Töter, der schreckliche und ewige Gott, allein über die für immer ewige Leere regiert: „und unbeschränkt herrschte über alles mit Finsternis und Verwesung der Rote Tod“.

„Mein ist die Rache“, sagt der Herr.[29]

29) Deuteronomium, XXXII, 35, zitiert von *Matthäus*, 39, und von Paulus im *Römerbrief*, XII.

VERWETTE NIEMALS DEM TEUFEL DEINEN KOPF[30]

EINE GESCHICHTE MIT EINER MORAL

Als Poe den Titel dieser Geschichte und die zwei ersten Absätze der Einleitung niederschrieb, glaubte er nur, sich über jene Kritiker lustig gemacht zu haben, die behaupteten, jede literarische Schöpfung müsse eine Moral enthalten und enthalte tatsächlich eine. Darum legt er —

„in der Absicht, mein Todesurteil aufzuhalten“ (die in Frage stehenden Kritiker warfen ihm vor, seine Geschichten seien jeder Moral bar) — „und die wider mich erhobenen Beschuldigungen zu mildern, die folgende traurige Geschichte vor, eine Geschichte, über deren offenkundige Moral keine Zweifel erhoben werden können, denn der Leser erfährt sie ja schon in den fetten Buchstaben, die die Überschrift der Geschichte bilden“.

Poe wußte nicht, wie wahr er sprach. Denn in dieser Geschichte taucht noch deutlicher als in der Maske des Roten Todes der genetische Zusammenhang auf, welcher die Moral mit den Sanktionen verbindet, die der Vater, der seit urdenklichen Zeiten der Kastrator und Töter seiner rebellischen Söhne ist, durchführt.

Der verstorbene Toby Dammit (das heißt: Toby, den Gott verdammen möge) ist seit seiner Kindheit der Freund des Erzählers dieser Geschichte gewesen. Dieser erinnert sich sogar daran, gesehen zu haben, wie sein kleiner Freund von der Mutter geschlagen wurde, ohne daß sich der Junge deshalb auch nur im geringsten gebessert hätte. Schlug

---

30) *Never Bet the Devil Your Head.* A tale with a moral. (*Graham's Magazine*, September 1841; *Broadway Journal*, II, 6.)

ihn die Mutter „wider den Strich“, weil sie linkshändig war? „Die Frühreife im Laster“ des kleinen Dammit macht

„unheimliche Fortschritte. In einem Alter von fünf Monaten ließ er sich von Leidenschaften hinreißen, die er nicht einmal aussprechen konnte. In seinem sechsten Monat traf ich ihn dabei, wie er einen Pack Spielkarten zernagte. Mit sieben Monaten hatte er die unverbesserliche Gewohnheit, kleine Mädchen zu fangen und abzuküssen. Mit acht Monaten weigerte er sich beharrlich, seine Unterschrift unter ein Temperenzmanifest zu setzen. So steigerte sich seine Schlechtigkeit von Monat zu Monat, bis er am Ende seines ersten Lebensjahres nicht nur darauf bestand, einen Schnurrbart zu tragen, sondern sich auch angewöhnt hatte, zu fluchen und zu schwören und seine Versicherungen mit Wettgeboten zu bekräftigen“.

So war Dammit wie sein Schöpfer Poe ein frühreifes Kind, das sich von Leidenschaften hinreißen ließ, das Spiel und Getränke liebte und sich gegen jede Autorität auflehnte. Ein Psychoanalytiker wird Poe niemals vorwerfen, daß er seine Neigung zu Zornesausbrüchen, seine Freude am Spiel (Ersatz für die Masturbation), besonders aber die Tatsache, daß sein Held Dammit das Getränk liebte, in eine so frühe Zeit zurückverlegte, in eine Zeit, in der das Kind noch in der Wiege lag; auch nicht, daß die ursprüngliche Sexualneigung des kleinen Kindes für das weibliche Wesen — die Mutter wird indirekt durch die Jagd des kleinen Dammit nach kleinen Mädchen erwähnt — so frühzeitig auftritt. Edgar hatte übrigens sehr bald eine kleine Schwester bekommen. Die Identifizierung des frühreifen Knaben mit dem Vater krönt schon am Ende des ersten Jahres alles auf das prächtigste: in diesem frühen Alter wollte Herr Dammit bereits einen Schnurrbart tragen, dieses männliche, phallische Attribut, über das sich Poe so lustig machte, und damals schon lehnte der Junge sich gegen die Autorität auf, indem er sich angewöhnte, zu fluchen und zu schwören, Blasphemien gegen Gott — oder gegen den Teufel —, die beide Ersatz für den Vater sind, auszusprechen.

„Infolge dieser äußerst unfeinen Angewohnheit (zu wetten) ging Tobias Dammit schließlich zugrunde, wie ich richtig vorausgesetzt hatte.“ Diese Gewohnheit „wuchs mit ihm heran und wurde mit seinem körperlichen Gedeihen immer stärker: schließlich, als er ein Mann war, konnte er kaum einen Satz aussprechen, ohne ihm eine Herausforderung zu einer Wette anzufügen.“

Der Einsatz bestand nie aus Geld, denn Herr Dammit war „entsetzlich arm“. Und das war, wie der Erzähler uns sagt, „ein anderes Laster, mit dem ihn das anormale körperliche Gebrechen (*peculiar physical deficiency*) der Mutter Dammit begabt hatte“. (Man bedenke, daß auf diese Weise die arme und kranke Schauspielerin mit der Verantwortung für alle konstitutionellen Laster ihres Sohnes beladen wird.) Es ist daher zu verstehen, daß Herr Dammit niemals sagt: „Ich wette einen Dollar mit Ihnen“, sondern daß er sich mit der Wendung begnügte: „Ich wette mit Ihnen, was Sie wollen“ oder „Ich wette mit Ihnen, was Sie dransetzen wollen“ oder „Ich wette eine Kleinigkeit“ oder gar das so bezeichnende: „Ich verwette dem Teufel meinen Kopf.“

Dammit gefällt diese Redensart derart gut, daß er schließlich keine andere mehr gebraucht. Sein Freund fühlt sich jedoch durch diese Redensart beunruhigt, obwohl er annehmen kann, daß Dammit gerade bei dieser Wette am wenigsten verlieren würde, weil er einen kleinen Kopf hat, „und so wäre der Verlust nicht groß gewesen“; er versucht den Lästerer dennoch davon abzuhalten, den Hang zum Bösen hinabzugleiten, vergebens! Nun resigniert der Freund und schweigt, bleibt aber trotzdem ein seltsam treuer Gefährte des Dammit.

„Eines schönen Tages spazierten wir Arm in Arm umher und gelangten an den Fluß. Da war eine Brücke, und wir beschlossen, sie zu überschreiten. Sie war gegen die Unbill der Witterung mit einem Schutzdach versehen; der Gang hatte nur wenige Fenster und war unheimlich düster. Gleich als wir eintraten, wirkte der

Unterschied zwischen dem lachenden Sonnenschein draußen und dem in dem Gang herrschenden Düster bedrückend auf mein Gemüt. Nicht so auf das des unglücklichen Dammit, der dem Teufel seinen Kopf verwettete, daß ich melancholisch wäre (*hipped*). Er schien ungewöhnlich guter Laune zu sein. Er war äußerst liebenswürdig; so sehr, daß ich weiß nicht was für ängstlichen Verdacht schöpfte ... Er zappelte und sprang umher, rief bald laut, lispelte dann wieder, gebrauchte allerlei seltsame leise und laute Worte und bewahrte dabei die ganze Zeit über die ernsthafteste Miene von der Welt ... Inzwischen näherten wir uns dem Ende des Brückenganges und sahen uns mit einem Male einem Hindernis gegenüber, das uns den Weg versperrte; es war ein Drehkreuz von ziemlicher Höhe. Gelassen bahnte ich mir durch dieses meinen Weg, indem ich es wie üblich mit mir vorwärtsdrehte. Aber die Drehung des Kreuzes entsprach nicht der Drehung Mr. Dammits. Er bestand darauf, das Drehkreuz zu überspringen, und erklärte, er könne in der Luft einen Taubenschwung reinsten Stils darüber machen ... Ich setzte ihm ... auseinander, daß er ein Prahlhans sei und mehr behaupte, als er ausführen könne. Später hatte ich Grund, dies zu bereuen, denn er verwettete sofort dem Teufel seinen Kopf, daß er den Sprung machen könne."

In diesem Augenblick bemerkt der Freund in einem „Winkel im Fachwerk der Brücke" einen kleinen, alten, hinkenden Herrn von würdevollem Aussehen, der sich durch ein leises Husten „Ahem!" bemerkbar macht. Er ist ganz in Schwarz gekleidet, seine Wäsche ist tadellos weiß,

„sein Haar war in der Mitte gescheitelt wie das Haar eines Mädchens. Die Hände hielt er nachdenklich über der Magengrube gefaltet, seine Augen blickten zu seinem Scheitel empor. Als ich ihn näher betrachtete, bemerkte ich, daß er über seinem Anzug eine Schürze von schwarzer Seide trug und wunderte mich darüber".

Der alte Herr hustet noch einmal ahem!; der Freund macht Herrn Dammit auf ihn aufmerksam.

Dammit jedoch ist plötzlich auffallend erschrocken, und „nachdem er die Farbe öfter gewechselt hatte wie ein Pirat, der von einem Kriegsschiff verfolgt wird", fragt er seinen Freund:

„Sind Sie sicher, daß er das (Ahem) sagte? Nun, auf jeden Fall nehme ich die Herausforderung an und werde ebenso unverschämt entgegnen. Aufgepaßt! Ahem!“

Dem alten Herrn scheint diese Herausforderung zu gefallen, er kommt graziös hinkend näher und drückt Dammit die Hand.

„Ich bin sicher, daß Sie gewinnen werden, Dammit ... Freilich sind wir, wie Sie selber gestehen werden, verpflichtet, den Beweis zu liefern. Lediglich der Form halber.“

Dammit legt den Mantel ab, seufzt, identifiziert sich von diesem Augenblick an mit dem alten Mann und vermag nur mehr „ahem!“ zu seufzen.

„Der alte Herr nahm ihn jetzt beim Arm und führte ihn etwas tiefer in den Schatten des Brückenganges zurück; sie standen wenige Schritte vom Drehkreuz entfernt. ‚Mein lieber Junge‘, sagte er, ‚verlassen Sie sich darauf, ich werde Ihnen diesen prachtvollen Sprung ermöglichen. Warten Sie hier. Ich werde mich bei dem Drehkreuz aufstellen, damit ich dafür sorgen kann, daß Sie in guter Form und transzendental darüber wegkommen. Lassen Sie beim Taubenschwung ja keinen der Schnörkel weg ... Ich werde zählen: eins — zwei — drei — los! Achten Sie darauf, daß Sie bei dem Wort »los« starten‘.“

Der alte Herr stellt sich nun neben das Drehkreuz, überlegt einen Augenblick, „blickte dann in die Luft empor und lächelte heimlich, wie mir schien. Dann band er sich die Schürze fester“ und endlich gibt er das Zeichen.

Dammit beginnt nun zu laufen. Das Drehkreuz ist weder sehr hoch, noch sehr niedrig. Der Freund nimmt sich jedoch vor, den Sprung nicht zu unternehmen, auch wenn der alte Herr ihn darum bitten würde! Es ist ihm gleichgültig „und wenn es der Teufel wäre“! Die Brücke, welche „ein überwölbter und gar seltsam überdeckter Gang“ ist, läßt seine letzten Worte in einem höchst unerwünschten Echo widerhallen.

In diesem Augenblick

„in weniger als fünf Sekunden nach dem Start war mein armer Tobias abgesprungen. Ich sah ihn noch behend anlaufen und mit einem Satz vom Boden der Brücke emporschnellen; er schlug mit den Beinen die verrücktesten Schnörkel, als er in die Höhe flog. Hoch in der Luft bemerkte ich ihn in einem erstaunlichen Taubenschwung über dem Drehkreuz; doch seltsam schien mir, daß er nicht darüber wegflog. Der Sprung war Sache eines Augenblicks; ehe ich Gelegenheit fand, eingehendere Reflexionen anzustellen, fiel Herr Dammit auf derselben Seite des Drehkreuzes, wo er abgesprungen war, auf den Rücken. Im nämlichen Augenblick aber sah ich den alten Herrn in höchster Geschwindigkeit davonlaufen, nachdem er zuvor in seiner Schürze etwas aufgefangen und eingewickelt hatte, das aus dem Dunkel des Brückengewölbes über dem Drehkreuz schwer hineingefallen war".

Der Freund läuft zu dem gestürzten und unbeweglich daliegenden Herrn Dammit hin und bemerkt, daß ihm ... der Kopf fehlt. Eine flache Eisenstange, welche ungefähr fünf Fuß über dem Drehkreuz mit der Schneide in horizontaler Lage angebracht war, hat ihm den Schädel weggeschnitten. Als der alte Herr lächelnd emporgesehen, hatte er gewußt, warum er es tat!

Herr Dammit „überlebte den peinlichen Verlust nicht lange". Selbst die Homöopathen hatten bei ihm kein Glück. „Schließlich verschlimmerte sich sein Zustand und er starb zur Lehre aller derer, die da im Übermut leben (*riotous livers*)."

Sein Freund vergießt an seinem Grabe Tränen und läßt auf seinem Wappenschild eine unheilverkündende „Eisenstange" dazu malen. Nachdem die Transzendentalisten (die Poe so verachtete) sich geweigert hatten, für die Begräbniskosten aufzukommen, läßt der Freund Herrn Dammit sofort wieder ausgraben und verkauft seinen Leichnam als Fraß für Hunde.

*

In dieser seltsamen Geschichte erscheint zum tausendsten Male, seit der menschliche Geist sich Geschichten ausdenkt, der

Teufel im Zusammenhang mit einer Brücke wieder. Nun gibt es unzählige Brücken, welche Teufelsbrücke heißen. Erinnern wir uns beispielsweise an die bekannte Schweizer Sage von der Teufelsbrücke über die Reuß (bei Andermatt). Ein Mann wollte eine Brücke über den Sturzbach bauen, es gelang ihm aber nicht. Da erschien der Teufel und bot ihm an, er werde die Brücke fertigbauen. Und der Preis für diese Hilfe? Der Teufel verlangte die Seele des ersten Lebewesens, das die Brücke überschreitet. Der Handel wurde abgeschlossen! Der Teufel beendete sein Werk in einer Nacht. Der Mensch ließ einen Hund als erstes Lebewesen über die Brücke laufen. Der genarrte Teufel zog kleinlaut ab und der Mensch blieb triumphierend im Besitz der Brücke.[31]

In dieser Sage hat es der Teufel allerdings mit einem abgefeimteren Gegner als mit Herrn Dammit zu tun! Das kommt daher, daß die Psychosexualität des Schöpfers oder der Schöpfer dieser Sage wohl anders als bei dem impotenten Poe ausgesehen hat.

Bevor wir jedoch den besonderen Fall des Herrn Dammit analysieren, müssen wir uns darüber Klarheit verschaffen, was die Brückensymbolik im allgemeinen bedeutet. Mit ihr haben sich bisher nur wenige Arbeiten beschäftigt, natürlich keine vor der Psychoanalyse. Aber auch seither hat, so viel uns bekannt ist, nur Ferenczi, und zwar in zwei interessanten Schriften dieses Thema behandelt.[32]

Die große klinische Erfahrung Ferenczis bei Neurotikern und Normalen führte ihn nach zahlreichen Analysen von

---

31) Julius Tischendorf, Die Länder Europas. Ernst Wunderlich, Leipzig, 1926.

32) Ferenczi, Bausteine zur Psychoanalyse, Bd. II: Die Symbolik der Brücke — Die Brückensymbolik und die Don-Juan-Legende. (Int. PsA. Verlag, Wien 1927.)

Träumen und Symptomen zu folgender Einsicht: die Brücke ist gewöhnlich ein Symbol für das väterliche Mannesglied, das zwei Teile der Landschaft wie zwei Körper miteinander verbindet, indem es eine Brücke zwischen ihnen schlägt. Die zwei Teile der Landschaft stellen symbolisch die beiden Eltern dar, die durch einen riesigen Brücken-Penis während des Sexualaktes miteinander verbunden sind, und die großen Maße, die ihnen hier zugeschrieben werden, stammen aus der kindlichen Vision, die Eltern in Gestalt von Riesen zu sehen. Der Fluß, das Wasser, über das die Brücke geschlagen wird, stellt nach einer allgemein auftretenden Symbolik wieder die Mutter dar, die Amnionswasser, aus denen wir alle gekommen sind. In der Brückensymbolik ist daher die Mutter zweimal repräsentiert: in der zu erreichenden Landschaft, in dem zu überquerenden Wasser.[33]

Ferenczi berichtet nun außerdem von einem Fall, den er analysiert hat, und bei dem der Patient an einer Brückenphobie und zugleich an Ejaculatio retardata litt. Alle von Brückenphobie befallenen Neurotiker leiden an Potenzstörungen; aber dieser Kranke ermöglichte es Ferenczi, die Brückensymbolik noch tiefer als vorhin zu erfassen. Die Analyse führte nämlich in das Gedächtnis des Kranken folgende Szene wieder herauf: seine Mutter (eine Hebamme), die er sehr liebte, konnte sich, obwohl er damals

33) Im antiken Rom war der Titel der höchsten religiösen Würdenträger der des Pontifex, was soviel wie „Brückenmacher" bedeutet (*Pontifex = pontem facere*). Daß der Pontifex anfangs wirklich Ingenieur war, eine Funktion, die er übrigens bald nicht mehr ausübte, widerspricht nicht der Tatsache, daß der römische Pontifex, diese Vater-Imago par excellence, schon durch seinen Namen im Unbewußten des bauenden Volkes, als das wir die Römer ansprechen können, mit diesem wichtigen Sexualattribut des Vaters, wie es sich in der Brückensymbolik ausdrückt, begabt wurde.

schon neun Jahre alt war, nicht entschließen, ihn selbst in der Nacht aus ihrem Zimmer zu entfernen, in dem sie seine Schwester zur Welt brachte. Er hatte nichts gesehen, aber alles gehört, auch die Bemerkungen der Personen, welche die Mutter pflegten, Bemerkungen, die sich auf die Tatsache bezogen, daß der Kindskopf auftauchte und immer wieder verschwand. Die Angst, welche mehr oder minder alle Zeugen einer Entbindung ergreift, packte natürlich auch den kleinen Jungen, und er identifizierte sich mit dem kleinen Lebewesen, das sich stundenlang in jenem physiologischen Angstzustand befand, der dazu bestimmt ist, das Urbild aller unserer künftigen Angstzustände zu werden, und das lange hin und her schwankte, ob es zur Welt kommen oder in den Mutterleib zurückkehren solle. Die Brückenphobie des Kranken hatte in jener Szene ihre Wurzeln. In dieser Phobie steckte aber auch eine furchtbare Todesangst. Nun ist der pränatale Aufenthalt im Körper der Mutter das Bild, nach dem sich der Mensch, der an seine Vernichtung nicht glauben will, auch das Weiterleben vorstellt. „Die Brücke überschreiten" bedeutete also im Unbewußten dieses Kranken „in den Tod zurückkehren", wovon sich Ferenczi überzeugen konnte, als er die Reaktionen des Kranken beobachtete, mit dem er eines Tages über eine Donaubrücke ging. Der Kranke klammerte sich an ihn während des ganzen Hinwegs, aber bloß während des halben Rückwegs, da die Angst in dem Augenblick verschwand, in dem er von neuem in die Nähe des Ufers kam, welches das Leben repräsentierte.

Er klammerte sich in der Realität an seinen Analytiker, die Vatergestalt, wie der Neurotiker sich in seiner unbewußten Phantasie an den Penis des Vaters anklammert, damit er nicht in das mütterliche Wasser, d. h. in den Tod, wieder zurückfällt. Der Tod ist also hier zweimal dargestellt: durch eines der Ufer und durch das Wasser. Die Mutter zweimal: als ganze Gestalt durch das andere Ufer, als das mütterliche

Genitalorgan durch das Wasser. Und auch der Vater zweimal: der ganze Körper durch eines der Ufer, das männliche Genitalorgan durch die Brücke.

Und die doppelte Symbolik, welche Ferenczi den Brücken zuschreiben zu können glaubt, ergänzt sich in ihren Teilen: wenn die Brücke einerseits den väterlichen Penis darstellt, welcher die beiden Eltern miteinander verbindet, und andererseits der Übergang aus dem Nicht-Leben (Fötalzustand oder Tod, was im Unbewußten einander gleichkommt) ins Leben und umgekehrt, so gibt es zwischen diesen beiden Begriffen doch keinen Widerspruch. Denn der Penis des Vaters, die Brücke, ist tatsächlich das Mittel, durch das wir alle aus dem Nicht-Leben in die Existenz gelangen können.

In seiner zweiten Arbeit berichtet Ferenczi von einer Episode aus dem Leben Don Juans. Dieser soll einmal über den Guadalquivir hinweg seine Zigarre an der des Teufels angezündet haben. Ferenczi sieht darin eine Bestätigung seiner Auffassung von der Brückensymbolik, die Zigarrenbrücke repräsentiert auf eine noch deutlichere Weise als bisher den kolossalen, in Erektion befindlichen Penis des berühmten Frauenjägers sowohl durch ihre Form als auch durch ihr Feuer, welches das Feuer des Verlangens symbolisiert.

Das ist die These Ferenczis. Man kann sich ihr nicht entziehen, fühlt aber zugleich, daß sie irgendwo eine Lücke hat.

*

Ich kenne eine Frau von sehr männlicher Persönlichkeit, die als Kind häufig von einem Brückentraum gequält wurde. Sie befand sich auf einer Brücke, welche die Seine überquerte, und ging langsam, von einem unwiderstehlichen Zwange getrieben, weiter, ohne zurückgehen zu können. Je weiter sie aber fortschritt und je mehr sie sich der Mitte des Flusses näherte, um so deutlicher hatte sie den Eindruck, die Brücke sei zerstört.

Die Geländer auf einer Seite begannen zu fehlen, die Bretter der Brückendecke — sie war seltsamerweise in diesem Augenblick mit Brettern gedeckt — fielen auseinander und durch sie hindurch sah man das reißende Wasser. Schließlich blieben nur mehr ein oder zwei Bretter übrig, die ins Leere führten, und das Mädchen erwachte mit dem Gefühl unsagbarer Angst.

Die Analyse dieser Frau zeigte nun, daß die Brücke in ihrem Unbewußten zwar den Phallus repräsentierte, jedoch nicht den Phallus des Vaters, sondern den der Mutter — noch genauer gesagt, den der Amme, da das Kind seit seiner Geburt von der Mutter her verwaist war und die Amme die Stelle der Mutter eingenommen hatte. Diese Frau hatte nämlich die Gewohnheit, das Kind rittlings auf den Fuß zu setzen und hüpfen zu lassen, eine Handlung, die ihm unleugbar Sexualsensationen verschaffte. Die Brücke war demnach zu gleicher Zeit der Fuß und der Penis der Frau, sie hörte im Leeren auf wie der Fuß der Amme, wenn das Kind auf ihm rittlings saß und während der Sexualsensationen nicht zurückweichen konnte. Dieser Traum tauchte bei dem kleinen Mädchen — wie übrigens alle Angstträume bei Kindern — erst auf, als sich die Verdrängung der zweiten Periode der infantilen Masturbation, die zwischen dem dritten und fünften oder sechsten Lebensjahr anzusetzen ist, unter dem strengen Einfluß der Kinderfrau, welche auf die Amme gefolgt war, gefestigt hatte. Das Kind entdeckte damals den Unterschied der Geschlechter, eine Entdeckung, welche die Mädchen sehr bedrückt, und hauptsächlich unter dem Einfluß dieser Entdeckung, zu dem die Verbote der neuen Erzieherin kamen, verzichtete es, wie so viele Mädchen, auf die infantile Klitorismasturbation, bei welcher jedesmal von neuem das Gefühl der Erniedrigung anschwillt, daß die Klitoris nur ein schrecklich verstümmelter Penis ist. Die zerfallene Brücke des Alptraums

gibt also den Gedanken wieder, daß der Phallus der Frau, die Klitoris, nur ein abgestumpfter Penis ist.

Aber weder hier noch in andern Brückenträumen oder -phobien darf vernachlässigt werden, daß das kleine Mädchen seinen eigenen „Penis" mit dem der Amme, welcher durch die Brücke repräsentiert ist, identifizierte. Als die Amme das Kind auf dem Fuß hüpfen ließ, verhielt es sich noch passiv; bald aber ging diese Passivität in ein Verlangen nach Aktivität über, eine Haltung, die der des Knaben analog ist und die beim Mädchen dank der ihr eigenen kleinen männlichen Klitoris einsetzen kann.[34] Aber dieses kleine Organ reicht nicht aus, wenn man die Mutter, die Frau, besitzen will! Daß das kleine Mädchen über keinerlei männliche Potenz verfügte, war an der zerstörten Brücke zu bemerken, die es ihm unmöglich machte, das andere Ufer zu erreichen. Das einzige, was das Kind hätte realisieren können, wäre ein Rückfall in das Wasser gewesen, aus dem es gekommen war, eine Rückkehr in den Mutterleib, ein Wunsch, der sich, wie das häufig der Fall ist, in Angst verwandelte. „Die Phantasie der Rückkehr in den Mutterleib (ist) der Koitusersatz des Impotenten (durch die Kastrationsdrohung Gehemmten)", hat Freud gesagt.[35] Und der Traum unseres kleinen Mädchens, ein Traum nach maskulinem Schema, war in Wirklichkeit ein Impotenztraum. Welche Impotenz kann denn schlimmer sein als die des Mädchens, das um den Penis trauert! Die ursprüngliche Bisexualität aller Lebewesen, von der in verschiedenem Grade die Spuren sowohl in unserem Körper als auch in unserer psychischen Struktur weiterbeharren, macht es dem Mädchen möglich, sich tatsächlich

34) J. Lampl-de Groot: Zur Entwicklungsgeschichte des Ödipuskomplexes der Frau. (Int. Ztschr. f. PsA. XIII, 1927.)

35) Hemmung, Symptom und Angst. (Int. PsA. Verlag, 1926, S. 85.)

solcher männlicher Haltung hinzugeben, wie sie es dem Knaben gestattet, entsprechende feminine Haltungen einzunehmen, Tatsachen, die wir später noch bei anderen Geschichten Poes genauer untersuchen werden.

Der Fall der Frau, von dem wir eben berichtet haben, ist nun ein überaus interessanter Beitrag zur Deutung der Brückensymbolik im allgemeinen, er ermöglicht es uns aber auch, eine der Lücken, die wir bei den Abhandlungen Ferenczis zu entdecken geglaubt haben, auszufüllen.

Ferenczi scheint nämlich zu wenig auf der Identifizierungstendenz bestanden zu haben, welche nach unserer Meinung in allen Brückenträumen oder -phantasien eine bedeutende Rolle spielt. Das Kind hat die Sexualvereinigung der Eltern in der Wirklichkeit oder Phantasie gesehen, und der Sohn strebt voll Ehrgeiz danach, seinen Penis mit dem des Vaters zu identifizieren, wie er eine Brücke zu schlagen. Infolge seiner infantilen Schwäche kann er jedoch noch nichts anderes tun, als sich an den Penis des Vaters klammern, um den gleichen kühnen Weg wie der Vater zu gehen. Aber in der Brückenangst des Impotenten spiegelt sich nicht nur das Zurückbleiben auf einer Stufe infantiler Schwäche, es steckt in ihr wahrscheinlich auch das Ödipusverbot des Vaters: es ist dem Kind untersagt, wie der Vater eine Brücke zur Mutter zu schlagen. Während nun in den Brückenphobien die Frau vor allem darunter leidet, daß sie sich, eben weil sie eine Frau ist, nicht mit dem Vater identifizieren kann, leidet der erwachsene Mann, dessen Organe diese Identifizierung ermöglichen würden, besonders darunter, nicht das Recht zu solcher Handlung erworben zu haben. Der ursprüngliche Inzestwunsch nach der Mutter verwandelt sich dann in Angstgefühle: man fürchtet sich vor dem, was man in Wirklichkeit wünschen würde, nämlich davor, in das Wasser des Flusses zu stürzen; man hat Angst

vor dem Übergang über die Brücke, der den gewünschten Besitz der Frau symbolisiert. Denn gerade das ist verboten, und man gefährdet durch Übertretung dieses Gebotes sowohl sein Leben als auch den Penis. Der Kranke Ferenczis, der übrigens der Sohn eines Schneiders war (man beachte die Rolle des Schneiders im Struwwelpeter, in dem jener den Knaben den Daumen abschneidet), hatte eine ganz besonders ausgeprägte Kastrations- und Todesangst; und beim Übergang über eine Brücke verliert Herr Dammit sowohl den Kopf als auch das Leben.

*

Damit sind wir aber nach langem Umweg wieder zu unserem Ausgangspunkt zurückgekehrt: zur Geschichte Poes, in welcher der Teufel, die Brücke und Herr Dammit ihre vorherbestimmten Rollen spielen.

Während nämlich Don Juan in der großartigen Episode von der Zigarre, dem Teufel und dem Quadalquivir triumphierend seine Zigarre an der des Teufels selbst (eine klassische Vater-Imago!) anzündet, sich dadurch siegesbewußt mit dem Vater identifiziert und ihn, was seine Mannespotenz angeht, als gleichwertigen Gegner betrachtet (wir erfahren nicht, welche Zigarre einen größeren Weg über den Quadalquivir hat zurücklegen müssen, um die andere zu erreichen), blüht Herrn Dammit angesichts der gleichen diabolischen Vater-Imago ein ganz anderes Schicksal.

Die Brücke der Geschichte ist außerdem eine ganz besondere Brücke: sie ist eine gedeckte Brücke, auf der es ganz finster ist. Sie entspricht also nicht genau dem väterlichen Penis, der über den mütterlichen Fluß geschlagen wurde: man möchte eher sagen, wir haben es mit einer Vagina zu tun, die über die ganze Flußbreite reicht und die Brückenfunktion zwischen den ursprünglichen Gestalten der sich paarenden Eltern erfüllt. Das erinnert mich an den Traum eines Mannes, der an

Ejaculatio praecox litt (wie die Analyse bewies: aus Angst vor der kastrierenden Vagina dentata), ein Traum, in dem die Frau an der Stelle der Vulva eine Art vorspringender Röhre aus Glimmer hatte, welche als Kopulationsfalte dienen sollte. Unter dem Einfluß der unbewußten Erinnerung an die phallische Frau, an welche alle kleinen Knaben, jeder zu seiner Zeit, geglaubt haben, war die Vagina der Frau auf diese Weise extravertiert, sie stellte eine Art Kompromiß dar zwischen Vagina und Penis.

Die Brücke, die Herr Dammit betritt, scheint ebenfalls eine extravertierte Vagina der Mutter zu sein. Diese besondere Darstellung der durch die Brücke bestehenden Gefahr würde übrigens sehr gut zu der Angst vor der Vagina dentata passen, die für Poe so charakteristisch ist und in seinem Werk immer und immer wieder auftaucht. Die Geschichte Verwette niemals dem Teufel deinen Kopf würde daher auf vollkommene Weise die Aufteilung der Rollen illustrieren, welche im Unbewußten Poes die kastrierenden Eltern spielten. Herr Dammit dringt wie ein Narr in die vaginale Brücke ein, gerät in höchste Erregung, was selbstverständlich ist, wenn der Penis in die Vagina eindringt, er springt, hüpft umher und frohlockt. Aber am Ende der Brücke und gerade in dem Augenblick, in dem er das andere Ufer durch den beabsichtigten Sprung (der vielleicht das Symbol für die den Akt finalisierende Ejakulation ist) erreichen will, taucht der Teufel auf. Herr Dammit hat sozusagen den Streich gewagt; die Wetten, die er ununterbrochen anträgt, stellen die Gefahren dar, denen er sich dadurch aussetzt, daß er sich der Mutter trotz des Vaters nähert. Diesmal aber nimmt ihn der Vater beim Wort: wenn der Sprung mißlingt, gehört ihm der Kopf — der Penis des Sohnes. Und da er mißlingt, fällt der Sohn ohne Kopf zu Boden, noch bevor er die andere Seite des Drehkreuzes hat erreichen können. Die Vagina dentata der Mutter

(die kopfabschneidende Eisenstange ist nur eine der Querstangen, welche die ganze Brücke entlang das Gebälk halten) wird zum durchführenden Organ der Kastration, sie steht im Dienst der vom Vater ausgehenden Ödipusverbote.[36]

Und führt den Tod herbei. Ohne daß Herr Dammit das andere Ufer erreichen oder in den Fluß stürzen muß, geht sein Wunsch, in den Mutterleib zurückkehren zu können, in den Leib, der durch dieses Ufer, dieses Wasser und den Tod symbolisiert ist, in Erfüllung.

Ferenczis Auffassung von der Brückensymbolik sowie die unsrige wird daher in dieser Geschichte auf ihre Weise bestätigt: einerseits identifiziert sich Herr Dammit, indem er die gedeckte vaginal-mütterliche Brücke betritt, mit dem Penis des Vaters, der dem gleichen Weg gefolgt war (die Identifizierung mit dem Vater ist außerdem durch die Ahems des Teufels, die Dammit aufnimmt, gekennzeichnet, Laute, die den Seufzern des Mannes beim Koitus entsprechen können); andererseits identifiziert sich Dammit mit dem Fötus, der es gewesen, der auf dem gleichen Wege hervorkam, und nun, wie der Penis des Vaters, im umgekehrten Sinn den Weg wieder zurückgeht, um wieder in den Mutterkörper zu gelangen, eine Symbolik, bei der der pränatale und postmortale Zustand ineinander übergehen. Wenn nun Herrn Dammit nicht das höchste Glück widerfährt, die Erde oder die mütterlichen Wasser zu erreichen, sondern knapp vor dem Ziel, in der Vagina selbst, armselig niederstürzt, so mag man darin ein besonders verzweiflungsvolles (in tragikomischer Form einbekanntes) Geständnis der Impotenz Poes sehen.

---

36) Im übrigen trägt auch der Teufel Zeichen der Kastration an sich: er hinkt und trägt das Haar gescheitelt wie ein Mädchen. Das Hinken des Teufels steht wie das fehlende Auge Wotans in Beziehung zu dem ausgestochenen Auge des Schwatzenden Herzens. In der Gestalt des Teufels wird gewissermaßen der ödipale und der durch den Wunsch seines Sohnes kastrierte Vater gemeinsam dargestellt.

Herr Dammit wird übrigens für seine Tat nach drei archaischen Schemen bestraft, nach denen der Urvater — wie wir uns durch das Studium der Phylogenese überzeugen können — gegen die revoltierenden Söhne vorgeht. Herr Dammit wird kastriert; Herr Dammit wird getötet; schließlich wird Herr Dammit aufgefressen: sein Leichnam soll den Hunden vorgeworfen werden, Tieren, die in den Phobien der Menschen sehr oft ursprüngliche Totemtiere ersetzen.

*

Wir müssen unsere Analyse noch durch einige Bemerkungen über den Freund-Erzähler ergänzen, der vielleicht neben einen anderen „Begleiter" in einer andern Geschichte gestellt gehört: neben den Montrésor aus dem F a ß A m o n t i l l a d o. Montrésor spielt allerdings eine aktive Rolle, während der Freund Dammits nur Zuschauer ist. Dieser Zuschauer verkauft zwar das Fleisch des Dammit als Fraß für Hunde, sonst aber begnügt er sich damit, zu beobachten, wie sein Freund durch den Teufel-Vater mit Hilfe der mütterlichen Brücken-Vagina untergeht.

Es gibt nun einige Züge, die beweisen, daß zwischen diesen beiden Gestalten eine nähere Verwandtschaft bestehen muß. Beide entgehen nämlich der Gefahr, und zwar durch ihre Mäßigung: der eine entkommt dem Keller, in dem er den betrunkenen und liederlichen Vater-Bruder, der im Wein zu sehr die Mutter liebte, begraben hatte; der andere gelangt bis ans andere Ende der Brücke, auf der sein Freund starb, der über das Drehkreuz sprang,[37] weil er selbst ordentlich seines Weges gegangen war. Beide sind kluge Doppelgänger der in Frage stehenden Wagehalse, sie beweisen, daß Verzicht der Weg zur

37) Der Sprung ist ein geläufiges Sexualsymbol. Siehe im Französischen: *sauter une femme.*

Sicherheit sei. Poe konnte sich also von seinem Gesichtspunkte aus sagen, er habe weise gehandelt, indem er impotent blieb.

Die Doppelsymbolik der Brücke findet man übrigens, und zwar sozusagen von oben nach unten gewendet, auch im Faß Amontillado wieder. Erst nachdem Fortunato unter „dem Bett des Flusses" hinweggegangen ist, unter jener Stelle des Kellers, unter der die Feuchtigkeit zwischen den Knochen hindurchtropft, erreicht ihn sein unheilvolles Schicksal.

Und schließlich haben auch bestimmte Ereignisse aus Poes Kindheit ihre Spuren in der Geschichte Dammits hinterlassen. Poe kam in einem Theatermilieu zur Welt: seine Mutter und sein Vater waren nicht nur Schauspieler, sondern auch Tänzer, und sogar der vermutliche Liebhaber seiner Mutter, Herr X, dürfte den gleichen Beruf ausgeübt haben. Nun verwettet Herr Dammit seinen Kopf wegen eines Taubenschwungs und findet seinen Tod bei dem Versuch, ihn auszuführen. Durch den Beruf der Eltern Edgar Poes wurde hier aus dem Sprung, der ein Symbol für den Sexualakt im allgemeinen ist, ein Taubenschwung, das besondere Symbol für das Verhalten Poes, welcher der Sohn von Tänzer-Schauspielern war.

Außerdem könnte die unheilverkündende Eisenstange, mit der der Freund am Schluß der Geschichte, scheinbar um einen Spaß zu machen, *post mortem* das Wappenschild der Dammits schmückt, — eine Eisenstange zeigt für den Heraldiker den Bastard an — eine Anspielung auf das Faktum sein, daß vermutlich wenigstens ein Kind der Elizabeth Arnold illegitim gezeugt wurde, nämlich Rosalie, mit der sich hier Edgar, indem er die Tugend der Mutter verdächtigt, in der Gestalt des Dammit zu identifizieren scheint.

*

Wir haben im Verlauf der letzten Kapitel die Geschichten an uns vorüberziehen lassen, aus denen man den Ton der

Auflehnung gegen den Vater heraushört: Geschichten, in denen diese Auflehnung triumphiert, und andere, in denen sie besiegt wird. Nirgends aber wird sie so vollkommen niedergeschlagen wie in der tragikomischen — im Grunde allerdings nur tragischen — Geschichte von der Brücke, dem Teufel und Dammit. Der besiegte Sohn wird hier — was selbst einem Prospero erspart blieb — den Hunden vorgeworfen.

Diese Geschichte enthält nun in Wahrheit, wie Poe das zu Beginn der Erzählung und im Untertitel angekündigt hat — eine Moral. Diese Moral besagt, daß der Vater den revoltierenden Söhnen gegenüber immer mehr oder minder mächtig bleibt, daß er sie zwar nicht alle, wie im Falle Poe, dazu verdammt, impotent zu sein, sehr häufig aber eines großen Teiles ihrer Potenz und männlichen Freiheit beraubt. Das ist das Lösegeld, womit jenes soziale, kostbare und zugleich auch bedrückende Gut bezahlt wird, welches die Menschheit mit Hilfe immer wieder verausgabter Bestrafungen und durch äußeren Zwang mühselig im Laufe der Jahrhunderte errungen hat und das Moral heißt.

VI

DER KONFLIKT MIT DEM GEWISSEN

WILLIAM WILSON

W i l l i a m W i l s o n[38] stellt nicht mehr den Konflikt zwischen Sohn und Vater dar: die Introjektion der väterlichen Verdrängungsinstanz scheint hier vollkommen durchgeführt zu sein. Dieses Mal befindet sich der Held der Geschichte mit einem Teil seines eigenen Wesens in Konflikt, nämlich mit jenem Teil, der von den Verboten des Erziehers herkommt und unser Moralgewissen oder Ü b e r - I c h darstellt.

Die Erzählung beginnt damit, daß uns William Wilson eingesteht, er sei der abscheulichste aller Menschen, die letzten Jahre seines Lebens hätten seine Seele mit Schändlichkeit belastet. Er will uns jedoch den Bericht über seine Taten ersparen und sich damit begnügen, uns — da sein Tod naht — nur von den Umständen Mitteilung zu machen, die zu dem Schluß geführt haben, daß er „aus verhältnismäßig geringer Schlechtigkeit mit Riesenkraft zu den Ungeheuerlichkeiten eines Heliogabalus auf(wuchs)".

„Ich bin", beginnt er, „der Abkömmling eines Geschlechtes, das sich von jeher durch starke Einbildungskraft und ein leichterregbares Temperament auszeichnete; und schon in frühester Kindheit bewies ich, daß ich ein echter Erbe dieser Familienveranlagung bin."

Schon die Beschreibung des Helden, mit der die Geschichte einsetzt, beweist, daß sie unter allen Erzählungen Poes jene sein dürfte, die sich am offenkundigsten auf b i o g r a p h i s c h e Elemente stützt.

Edgar tut hier aber so, als ob er immer bei jenen nachsichtigen Eltern geblieben wäre:

---

38) *William Wilson* (*Burton's Gentleman's Magazine,* Oktober 1839; *The Gift,* 1840; *Broadway Journal,* II, 8).

„Ich wurde eigensinnig, ein Sklave all meiner wunderlichen Leidenschaften. Meine willensschwachen Eltern, die im Grunde an denselben Fehlern litten wie ich, konnten wenig tun, meine bösen Neigungen zu unterdrücken."

Poe konnte nicht deutlicher aussprechen, wen er für sein Wesen verantwortlich machte.

Wir kommen nun nach Stoke Newington in England, in jene alte Manor House School, in der Edgar zwei oder drei Jahre seiner Kindheit, die Zeit zwischen seinem achten und elften Lebensjahr, verbracht hatte.

„Meine ersten Erinnerungen an einen regelmäßigen Unterricht sind mit einem großen, weitläufigen Hause in einem düsteren Städtchen Englands verknüpft, wo es eine große Menge riesiger knorriger Bäume gab und alle Häuser uralt waren. Ja, wirklich, es war ein Städtchen wie in einem stillen Traum; alles dort wirkte ehrwürdig und beruhigend. Jetzt, da ich das schreibe, fühle ich wieder im Geist die erfrischende Kühle seiner tiefschattigen Alleen, atme den Duft seiner tausend Büsche und Hecken und erschauere von neuem unter dem tiefdunkeln Ton seiner Kirchenglocken, die Stunde für Stunde mit plötzlichem Dröhnen die Sonnennebel durchbrachen, in die der verwitterte gotische Kirchturm schlummernd eingebettet lag."[38a]

Wir erkennen die „gotische" Atmosphäre wieder, der wir den Rahmen verdanken, in dem die Berenicen, Ligeien, Madelinen an uns vorüberschweben. Poe setzt dann auf das genaueste die Beschreibung der Landschaft fort und beschwört vor unseren Augen „das Haus ... von weitläufiger, unregelmäßiger Bauart", das große Grundstück, welches es umgibt, den Festungswall, der es einschließt, das „noch gewaltigere" Tor, das „mit Eisenstangen verriegelt und von Eisenspießen überragt wird", ein Tor, das sich nur „für die drei regelmäßig wiederkehrenden wöchentlichen Ausgänge" öffnet. Dann erhebt sich

38a) Siehe Bd. I, S. 32.

vor uns die Silhouette des Doktor Bransby, des Schulleiters und Kirchenpastors, hinter seinem Katheder:

„Konnte diese verehrungswürdige Person mit dem so bescheidenen und gütigen Gesicht, in ihrem glänzenden Kleide mit der auf das genaueste gepuderten Perücke der gleiche Mensch sein, der eben mit einem bissigen Gesicht und in von Tabak beschmutzten Kleidern mit der Peitsche in der Hand die drakonischen Schulgesetze durchführen ließ?"

Es wird erzählt, daß Bransby, der ehemalige Schulvorsteher und Pastor der Manor House School, sich keineswegs darüber gefreut haben soll, in William Wilson mit seinem vollen Namen in solcher Beleuchtung aufzutreten.[39] Das Bild, das von ihm hier gegeben wird, entspricht tatsächlich nicht ganz der Wirklichkeit: der Reverend John Bransby war zum Beispiel nicht Doktor, er ließ auch seine Schüler nicht auspeitschen, im Gegenteil, er war ein junger und lustiger Mensch, Liebhaber des Sports und der Jagd, und seine Pensionäre verehrten ihn.[40]

Der Reverend konnte natürlich nicht verstehen, warum sein Schüler ihn verleumdet hatte, er konnte nicht wissen, daß er in unserer Geschichte automatisch zur Vater-Imago geworden und daher seine wirkliche Güte außerstande war, zu verhindern, daß sich in dem „Doktor" Bransby des William Wilson die nicht auszulöschende Gestalt des John Allan (die ja in der Familie des Helden der Geschichte fehlt) mit der seines Lehrers vermengte, der, mit Tabak beschmutzt (*smuffy*), wie der Kaufmann Allan mit der Rute drohte, und von seinem Katheder herunter die moralisierenden Vorschriften des „heuchlerischen" John vortrug.

Nun war der gleiche John Allan, der mit der Peitsche in der Hand seinem Mündel die Moral eintrichterte, selber keines-

39) *Israfel*, S. 83.
40) Siehe Bd. I, S. 32.

wegs moralisch! Befand sich nicht in der Zeit, in der der kleine Edgar vor seiner Fahrt nach Europa noch in Richmond war, in der gleichen Schule wie er ein Kind John Allans, das dieser außerhalb der Ehe gezeugt hatte? Wir wissen außerdem, daß William Erwin im November 1817 aus Richmond an John Allan in England schrieb, er möge ihm die Pension für diesen Sohn Edwin Collier[41] schicken, und in der gleichen Schule dürfte auch der junge Edgar vor der Abreise der Allans nach England (1815) gewesen sein. Später soll Herr Allan noch andere außereheliche Kinder gehabt haben.[42] Es kann uns daher nicht in Erstaunen versetzen, daß Poe angesichts dieser nur gepredigten, jedoch mit so viel verborgenem „Laster" verhafteten „Tugend" vor dieser Verwandlung des Dr. Bransby ausgerufen hat: „Oh, ungeheuerliches Paradox, dessen Ungeheuerlichkeit jede Lösung ausschließt!"

Nachdem Poe-Wilson auf das genaueste alle Winkel und Kreuzwege des alten Hauses und den langen und düstern Studiensaal beschrieben, betrachtet er einen Augenblick lang mit bewunderndem Staunen die Entwicklung, welche seine eigene Psyche damals erreichte:

„Ich muß allerdings annehmen, daß meine geistige Entwicklung eine ungewöhnliche, ja fast krankhafte[43] gewesen ist. Die meisten Menschen haben in reifen Jahren selten noch eine frische Erinnerung an die großen Ereignisse aus ihrer frühen Kindheit. Alles ist schattenhaft grau — wird schwach und unklar empfunden —, ein unbestimmtes Zusammensuchen matter Freuden und eingebildeter Leiden. Mit mir war es anders. Ich muß schon als Kind mit der Empfindungskraft eines Erwachsenen alles das erlebt haben, was noch jetzt mit klaren, tiefen und unverwischbaren Schriftzügen, wie die Inschriften auf karthagischen Münzen, in meinem Gedächtnis eingegraben steht."

---

41) *Israfel,* S. 76 f.
42) *Israfel,* S. 58 und Anmerkung S. 90.
43) Im Original: *outré,* wie das Verbrechen des Orang!

Aus diesen Zeilen hören wir heraus, wie stolz Edgar Poe auf seine Intelligenz und seine Frühreife war. Und was er sagt, stimmt, wenn auch bewußtes und unbewußtes Gedächtnis hier miteinander vermengt werden und Poe jenem mehr Tugenden beimißt als diesem. In seinem Hochmut stellt er sich außerdem als eine Ausnahme hin, welche über der Menschheit thront, obwohl man von allen Lebewesen sagen könnte, daß sie in ihrer Jugend „mit der Empfindungskraft eines Erwachsenen" gefühlt (nicht gedacht) haben, auch wenn diese Zeit, zu der unsere stärksten und entscheidensten Empfindungen gehören, regelmäßig durch die Verdrängung mit einer Schichte „grauen Schattens" bedeckt ist, die sie „schwach und unklar" erscheinen lassen.

Nun setzt das eigentliche Drama ein. William Wilson fällt unter den Kameraden auf, er bekommt über sie alle Macht, ausgenommen über einen.

„Diese Ausnahme war ein Schüler, der, obwohl er kein Verwandter von mir war, doch den gleichen Vor- und Zunamen trug wie ich — ein an sich unbedeutender Umstand. Denn ungeachtet meiner edlen Abkunft trug ich einen Namen, der in unvordenklichen Zeiten durch das Recht der Verjährung für jedermann freigegeben worden sein mochte. Ich habe mich also hier in meiner Erzählung William Wilson genannt — ein Name, der von dem wirklichen Namen nicht allzu sehr abweicht."

Steckt nicht in dieser Bemerkung über den erfundenen Namen die mehr oder minder unbewußte Erinnerung an die Tatsache, daß Edgar in Stoke Newington (nach dem Zeugnis Bransbys)[44] sowie auch in andern Schulen und zu Hause Allan genannt wurde, also einen andern Namen trug als den seinigen? Und wird nicht in dem Einfall von der Identität mit dem zweiten, der mit dem Helden in keiner Weise verwandt ist, dem aber Poe wie einem Über-Bruder den gleichen Tauf- und

44) *Israfel*, S. 83.

Familiennamen gibt, die Wiederkehr der Erinnerung an jenen „Bruder" enthalten sein, mit dem Edgar Poe, der Adoptivsohn Allans in die Schule von Richmond ging, eine Erinnerung an Edwin Collier, dem in einem Ehebruch gezeugten Sohn John Allans?[45] Aber in der Geschichte vom William Wilson und seinem Doppelgänger ist, wie wir sehen werden, noch manches andere enthalten.

Tatsache ist, daß der zweite William Wilson schon in diesem frühen Alter den ersten zu ärgern beginnt.

„Von allen Kameraden nun, die bei unseren Spielen meine Bande bildeten, wagte es mein Namensvetter allein, sowohl im Unterricht als auch im Sport und Spiel mit mir zu wetteifern, meinen Behauptungen keinen Glauben zu schenken, sich meinem Willen nicht unterzuordnen — kurz, sich in allem gegen meine ehrgeizige Oberherrschaft aufzulehnen."

Auf diese Weise erscheint, nach außen projiziert, der innere Konflikt Poes — die Spaltung seiner Persönlichkeit. Daß diese Spaltung eine innere Spaltung ist, wird die Fortsetzung der Geschichte beweisen.

„Doch wurde diese Ebenbürtigkeit in Wahrheit nur von mir selbst bemerkt; unsere Kameraden schienen in unerklärlicher Blindheit diese Möglichkeit nicht einmal zu ahnen. Auch äußerten sich seine Nebenbuhlerschaft und sein hartnäckiger Widerspruch weniger laut und aufdringlich als insgeheim. Man konnte glauben, daß nur das launische Vergnügen, mein Erstaunen zu erwecken oder mich zu ärgern, seine Nebenbuhlerschaft veranlasse; trotzdem gab es Zeiten, wo ich voll Verwunderung, Beschämung und Trotz wahrnehmen mußte, daß er neben seinen Angriffen, Beleidigungen und

45) Man hat auch behauptet, daß David Poe nicht in Norfolk im Oktober 1810 gestorben (wie allerdings bloß durch einen einzigen Zeitungsausschnitt bewiesen wird), sondern mit einer Schottländerin durchgegangen sei, mit der er einen Sohn hatte, der mit Edgar Poe in der Schule in Irvine gewesen, eine Tatsache, die Edgar in der Folge zum William Wilson inspiriert haben soll. Aber diese Legende ist durch gar nichts bewiesen (*Israfel*, S. 13).

Widerreden eine gewisse unangebrachte und mir durchaus unerwünschte Liebenswürdigkeit, ja Zuneigung verriet. Ich konnte mir sein Betragen nur als die Folge ungeheuren Dünkels erklären, sich in überlegenes Wohlwollen zu kleiden."

Man kann weder das stürmische Eindringen des streitsüchtigen Über-Ichs, des die Ruhe störenden Moralgewissens, in das Leben des Kindes, noch die Genesis dieses Über-Ichs, das der tyrannischen und gleichzeitig quälenden und zärtlichen Vaterinstanz entspringt, besser beschreiben und darstellen, als es hier geschieht. Frau Allan war zweifellos zu nachsichtig gewesen und hatte zur Entstehung des Über-Ichs ihres verhätschelten Kindes nur wenig beigetragen; das Schicksal überantwortete daher dem rücksichtslosen und kampferprobten John Allan diese Sorge, und es wird uns also nicht überraschen, wenn wir am Doppelgänger des William Wilson, welcher, wie wir später sehen werden, eine Introjektion der vom Vater ausgehenden Moralverbote ist, eine Mischung von Verfolgerleidenschaft, Grausamkeit und Zärtlichkeit entdecken. Auch Allan hatte nämlich, besonders in früherer Zeit und trotz seiner Strenge, den kleinen Edgar auf seine Art geliebt. Er ist es also, den wir zum Teil im Doppelgänger Wilsons, in der Gestalt des Moralgewissens verkörpert sehen. Und die Tatsache, daß der kleine sechsjährige Edgar Poe in der Schule mit dem jungen Edwin Collier (der sicher einige Jahre älter war als er), daß er also mit dem außerehelichen Sohn seines „Pa", der dadurch sozusagen sein „Bruder" gewesen, die Schule besuchte, dürfte das Zwischenglied der Gedankenkette sein, durch die die Verbote des Vaters auf den Bruder übergingen. Die älteren Schulkameraden der beiden Wilson halten sie übrigens, da sie den gleichen Namen tragen und gleich aussehen, für Brüder. Sie konnten tatsächlich Zwillinge sein: sie sind beide am 19. Januar 1813 geboren worden. Warum hat sich nun Poe in dieser biographischen Ge-

schichte — wie übrigens auch anderswo — um vier Jahre verjüngt? Soll sich hinter dieser Geschichte des Gewissens die Annahme verbergen, daß er im Alter von vier Jahren und nicht früher in das Haus der Allans aufgenommen wurde, in dem Alter, in dem sein Über-Ich wirklich entstehen sollte?

„Es mag seltsam erscheinen", setzt unser Erzähler fort, „daß ich, trotz der fortgesetzten Angst, in die mich die Rivalität Wilsons versetzte, und trotz seines unerträglichen Widerspruchsgeistes, mich nicht dahin bringen konnte, ihn wirklich zu hassen."

Sich selbst kann man tatsächlich nur schwer hassen, und der Doppelgänger Wilsons ist zwar durch die Gestalt des hemmenden Bruders hindurch mit John Allan verwandt, aber er ist ein introjizierter, ein auf die Substanz seines Mündels hin umgeformter John Allan, kurz er ist ein integrierender Teil Edgar Poes geworden: sein persönliches Moralgewissen, sein Über-Ich mit den diesem innewohnenden kategorischen Imperativen.

„Für Seelenkenner wird es unnötig erscheinen hinzuzufügen, daß Wilson und ich die unzertrennlichsten Gefährten waren."

Wir werden auch nicht erstaunt sein, wenn wir das Folgende erfahren:

„Ich konnte tatsächlich nur einen wunden Punkt an ihm entdecken; es war eine persönliche Eigenheit, die vielleicht einem körperlichen Übel entsprang und wohl von jedem andern Gegner, der nicht wie ich am Ende seiner Weisheit angelangt gewesen, geschont worden wäre. Mein Rivale hatte eine Schwäche der Sprechorgane, die ihn hinderte, seine Stimme über ein sehr leises Flüstern zu erheben."

Wir haben es mit der Stimme des Gewissens zu tun, die zwar befiehlt, aber leise spricht.

Der Doppelgänger rächt sich, indem er William Wilson unaufhörlich die Identität ihrer beiden Namen ins Gedächtnis ruft. Es ist nun allgemein bekannt, daß man nicht gerne von

einem andern hört, der den gleichen Namen trägt wie man selbst;[46] diese psychische Tatsache hängt irgendwie mit einer Kränkung unseres Narzißmus zusammen, durch den wir uns für einzig in unserer Art halten. Bei William Wilson erreicht nun dieses peinliche Gefühl, wie man verstehen kann, beinahe die Ausmaße eines Verfolgungswahns. Der Doppelgänger begnügt sich nämlich nicht damit, die Identität der Namen zu unterstreichen.

„Mein durch diese Umstände hervorgerufener Verdruß nahm bei jeder Gelegenheit zu, bei der eine geistige und leibliche Ähnlichkeit zwischen meinem Nebenbuhler und mir zutage trat. Mit einem Wort, nichts konnte mich so ernstlich verletzen, ja sogar beunruhigen ... wie irgendein Wort darüber, daß wir miteinander an Geist und Körper oder Betragen ähnlich seien."

Diese absolute Ähnlichkeit wird übrigens nur von den zwei Interessierten, nicht aber von der Umgebung bemerkt. Und jeder dieser beiden bedient sich dieser Tatsache, um den andern zu quälen.

„Die Rolle, die er spielte, bestand in einer bis ins kleinste vollendeten Nachahmung meines Ichs im Wort und Tun, und er spielte sie zum Bewundern gut. Meine Kleidung nachzuahmen, war ein Leichtes; meinen Gang und meine Haltung eignete er sich ohne Schwierigkeiten an; abgesehen von dem Hemmnis, das ihm sein Sprachfehler in den Weg legte, entging nicht einmal meine Stimme seiner Nachahmungskunst. Wirklich laute Töne konnte er selbstredend nicht wiederholen, aber sein Tonfall wurde ganz der meine, und sein eigenartiges Flüstern wurde zum vollkommenen Echo meiner eigenen Stimme."

Die Kameraden bemerken jedoch nichts von dieser bis ins kleinste vollendeten Nachahmung; daran mag schuld gewesen sein, daß sie nur allmählich vor sich ging. Tatsächlich bildet

46) Freud, Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Berlin, S. Karger, 1904, und Gesammelte Schriften, Bd. IV, S. 31.

sich das Über-Ich erst allmählich im Lauf der Kindheit und die Vaterinstanz wird bloß in stufenweiser Steigerung einverleibt, sie nimmt sogar die Farbe unseres Ichs an.

Daß das Moralgewissen Edgar Poes tatsächlich vom Vater, dem Erzieher, dem Moralisierenden, kurzum von Allan herkam oder, anders gesprochen, vom Doppelgänger William Wilsons, geht aus folgendem wichtigen Absatz deutlich hervor:

„Ich habe bereits mehr als einmal davon gesprochen, welch abscheuliche Beschützermiene (*disgusting air of patronage*) er mir gegenüber aufsetzte und wie vorwitzig er gegen meine Anordnungen Einspruch erhob. Seine Einmischungen geschahen oft in Gestalt von Ratschlägen — nicht offen gebotenen, aber heimlich angedeuteten. Ich nahm sie mit einem Widerwillen entgegen, der mit den Jahren immer heftiger wurde. Doch heute, nach so langer Zeit, muß ich ihm jedenfalls die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ich mich keiner Gelegenheit erinnere, wo die Einflüsterungen, ja man kann sagen die beabsichtigten Suggestionen meines Rivalen eine üble oder leichtfertige Richtung genommen hätten, wie sie von seinem unreifen Alter, seiner scheinbaren Unerfahrenheit wohl zu erwarten gewesen wäre. Ich muß ferner gestehen, daß zumindest sein sittliches Fühlen, wenn auch nicht seine allgemeine Begabung, weit stärker war als das meine, und daß ich heute wohl ein besserer und darum glücklicherer Mensch sein könnte, hätte ich die Ratschläge, die sein bedeutsames Flüstern andeutete, weniger oft zurückgewiesen; aber ich haßte und verachtete jedes Wort, das aus seinem Munde kam."

Daher verwandeln sich schließlich mit fortschreitendem Alter die Gefühle Wilsons gegenüber seinem Doppelgänger, die ursprünglich „leicht hätten in Freundschaft ausreifen können", „in wirklichen Haß".

Eines Tages glaubt der Erzähler im Verlaufe einer Auseinandersetzung zwischen den beiden Wilson, die etwas heftiger gewesen war als gewöhnlich, im Tonfall, in der Miene und in der ganzen Erscheinung seines Gegners etwas zu entdecken,

„das mich zuerst verblüffte, und dann tief fesselte. Erinnerungen, Vorstellungen aus meiner frühesten Kindheit — seltsame, verwirrte und einander überstürzende Vorstellungen aus einer Zeit, in der mein Gedächtnis noch nicht geboren war, überfielen meinen Geist",

Erinnerungen, die wahrscheinlich aus jenen von der Infantilamnesie zugedeckten Jahren stammten, in denen das Über-Ich Poes gerade im Entstehen war. Wilson hat den Eindruck, das vor ihm stehende Lebewesen „vor langer Zeit einmal, ja vielleicht in unendlich ferner Vergangenheit" gekannt zu haben.

Und hier tritt die entscheidende Szene ein, in der Poe-Wilson entsetzt vor dem Wunder zurückweicht, das die in ihm introjizierte Vatersubstanz darstellt, jene Substanz, welche ein Teil seiner eigenen Substanz geworden war, trotzdem er sie haßte:

„Eines Nachts, gegen Ende meines fünften Schuljahres und kurz nach dem vorhin erwähnten Wortwechsel, erhob ich mich, als alles schlief, und schlich, mit einer kleinen Lampe in der Hand, durch ein Labyrinth von Gängen nach der Schlafkammer meines Rivalen",

und er tut dies zu dem eingestandenen Zweck, dem andern einen bösen Streich zu spielen. Er läßt die Lampe draußen, überzeugt sich davon, daß sein Rivale fest eingeschlafen ist, geht noch einmal hinaus, um die Lampe zu holen und kehrt von neuem zum Bett zurück.

„Es war von Vorhängen umschlossen ... das helle Licht der Lampe traf den Schläfer ... Ich blickte — und Betäubung, eisige Erstarrung befiel mich ... waren dies die Züge William Wilsons? Lag es denn wirklich im Bereich des Möglichen — konnte das, was ich jetzt sah, lediglich das Resultat seiner spöttischen Gewohnheit, mich nachzuahmen, sein?"

William Wilson glaubt, sich selbst zu sehen, sein geliebtes, im Über-Ich, diesem Sohn der gehaßten Vaterinstanz verkörpertes Ich. „Mit wachsendem Schauder" löscht er das Licht

aus, verläßt er das Zimmer und flieht er „die Hallen jenes alten Schulhauses, um sie nie wieder zu betreten."

Aber ebensowenig wie Edgar Poe, der mit achtzehn Jahren aus dem Haus der Allans floh, kann William Wilson durch das Verlassen der alten Schule vor sich selbst fliehen, diesen Teil seiner eigenen Substanz von sich loslösen, die Stimme des Moralgewissens, die eine Tochter der Stimme unserer Erzieher ist, und uns unser ganzes Leben hindurch verfolgt, abtöten.

Vergebens und voll Verzweiflung versucht William Wilson sich gegen sein Über-Ich aufzulehnen: seine in zwei Wesen gespaltene Persönlichkeit ist weder imstande, sich entschieden gegen das Über-Ich aufzulehnen, noch auch dazu, sich diesem Über-Ich gänzlich zu unterwerfen. Beobachten wir nun, wie sein Ich, das anfänglich glaubt, von jedem Zwang befreit zu sein, den leidenschaftlichen Forderungen der Triebe nachzugeben beginnt: „Nach Verlauf einiger Monate, die ich daheim im Nichtstun verbrachte, kam ich als Student nach Eton." Übersetzen wir diesen Satz: Poe wurde von Allan an die Universität von Virginia geschickt, die hier, wie es scheint, zweimal, erst durch Eton, später durch Oxford dargestellt wird.

„Die kurze Zeit hatte genügt, um die Erinnerung an die Ereignisse im Hause Doktor Bransbys abzuschwächen ... Ich fand jetzt Zeit, den Wahrnehmungen meiner Sinne zu mißtrauen ... Der Strudel gedankenloser Tollheit, in den ich sogleich und gründlich hinabtauchte, wusch von meinem vergangenen Leben alles bis auf den Schaum ab ...

Ich beabsichtige aber nicht, hier näher auf meine Verworfenheit einzugehen ... Drei tolle Jahre ... hatten mir nichts gebracht als lasterhafte Gewohnheiten, die meiner körperlichen Erziehung allerdings sonderbarerweise vorteilhaft gewesen waren. Nach solch einer Woche gehaltloser Zerstreuungen lud ich einmal eine Anzahl der lockersten Vögel, Mitstudenten, zu einem geheimen Zechgelage auf meinem Zimmer."

Gerade so benahm sich auch Poe, wie uns die Chronik mitteilt, im Zimmer dreizehn, West-Range der Universität von Virginia.

„Wir versammelten uns zu später Nachtstunde, denn die Völlerei sollte bis zum Morgen ausgedehnt werden. Der Wein floß in Strömen, und es fehlte nicht an anderen und vielleicht gefährlicheren Verführungen ..."

Diese „gefährlicheren" Verführungen gelangen zwar durch eine diskrete Anspielung in unsere Geschichte, sie sind aber nie in das Zimmer dreizehn gedrungen! Wein allerdings floß hier und dort in Strömen, und hier wie dort sind die Helden der wirklichen oder in der Phantasie ausgedachten Orgien bei Wein und Kartenspiel von tollster Ausgelassenheit. Die Morgendämmerung bricht nun an und als William Wilson darauf beharrt, „einen ungewöhnlich ruchlosen Trinkspruch auszubringen", da wird seine Aufmerksamkeit plötzlich

„auf das heftige Öffnen einer Tür und die dringliche Stimme eines Dieners hingelenkt ... Der Mann sagte, es wolle mich jemand, der es anscheinend sehr eilig habe, draußen im Vorzimmer sprechen".

Wilson stürzt „in fröhlicher Weinstimmung" hinaus. „In dem niedrigen und schmalen Raum hing keine Laterne und er war gegenwärtig überhaupt nicht beleuchtet — abgesehen von dem sehr schwachen Morgengrauen, das durch das halbrunde Fenster drang. Als ich den Fuß über die Schwelle setzte, gewahrte ich die Gestalt eines jungen Mannes von etwa meiner Größe, der, ganz meiner momentanen Kleidung entsprechend, einen nach neuestem Schnitt gearbeiteten Hausrock aus weißem Kaschmir trug. So viel enthüllte mir das matte Tageslicht, seine Gesichtszüge konnte ich nicht erkennen. Bei meinem Eintritt kam er eilig auf mich zu, ergriff mich mit heftiger Ungeduld am Arm und flüsterte mir die Worte ‚William Wilson' ins Ohr. Ich wurde sofort vollkommen nüchtern."

Wilson hat seinen Doppelgänger, der sofort wieder verschwindet, erkannt. Kehrt vielleicht in dieser Episode die Angst vor dem Faktum wieder, daß die Gelage im Zimmer dreizehn durch die Lehrer, die jederzeit das Recht hatten dort

einzutreten, unterbrochen werden konnten oder wurden? Und haben wir es außerdem mit einer Erinnerung an die stürmische Ankunft Allans an der Universität von Virginia zu tun, der sein verschwenderisches Mündel zurückholte? Dies alles wurde natürlich nach dem innern Schema umgebildet, im flüsternden Ton des Moralgewissens vorgetragen, das von allen jenen hemmenden Instanzen geformt wird, welche in das Ich selbst introjiziert, in seinen Körper selbst eingedrungen sind, um dort jenes Über-Ich zu bilden, das sich wieder nach außen in den Doppelgänger William Wilsons projiziert, ein Vorgang, der einer „treuen" Rückkehr zu seinem Ursprung entspricht.

Aber trotz des inhaltsschweren feierlichen Verweises, „der in der eigenartigen, leise gezischten Äußerung lag", und „obgleich der Eindruck, den dieses Erlebnis auf meine zügellose Phantasie machte, ein sehr tiefer war, blieb er doch nicht von langer Dauer". Nach hartnäckigem Nachforschen erfährt unser Held, daß der andere William Wilson infolge eines „plötzlich eingetretenen Familienereignisses" am Nachmittag desselben Tages die Schule des Bransby verlassen hatte, an dem auch er geflohen war.

„Nach kurzer Zeit aber ließen meine Gedanken von dieser Sache ab, da meine beabsichtigte Übersiedlung nach Oxford mich vollauf in Anspruch nahm. Bald darauf führte ich diese aus, und die Freigebigkeit meiner Eltern verschaffte mir eine Ausstattung und einen jährlichen Wechsel,[47] der es mir ermöglichte, in all dem mir schon unentbehrlich gewordenen Luxus zu schwelgen und in der Verschwendungssucht mit den hochfahrenden Erben der reichsten Grafschaften Großbritanniens zu wetteifern."

Hier haben wir deutlich eine großartige retrospektive Wunschphantasie vor uns, in welcher der geizige Allan, der

47) *The uncalculating vanity of my parents furnishing me with an outfit and annual establishment* ..., sie gaben ihm gerade das, was John Allan Edgar verweigerte.

seinem Adoptivsohn bei dessen Aufenthalt an der Universität das Geld so sparsam zugemessen hatte, durch freigebige Eltern ersetzt wird, die ihrem Kind jede Verschwendung und einen geradezu königlichen Luxus ermöglichten!

Wir erfahren jedoch, daß der Erbe unersättlich ist. Er wird nicht nur durch seine „reichen Mittel" zum Laster angespornt, er erfindet immer neue Schandtaten.

„Und doch ist es wohl schwer zu glauben", setzt er fort, „daß ich sogar so weit gekommen war, mir die gemeinsten Schliche der Gewohnheitsspieler anzueignen und meine Erfahrung in ihrer verächtlichen Wissenschaft dazu zu benutzen, auf Kosten meiner harmlosen Mitstudenten meine ohnedies ungeheuren Einnahmen zu vergrößern. Aber es war so; und dieses unerhörte Hohnsprechen auf alle Ehre und Manneswürde wäre zweifellos der Hauptgrund, ja, wohl der einzige Grund, daß ich straflos ausging."

Von dieser Stelle an begnügt sich Poe nicht mehr damit, die Tollheiten zu beschreiben, die er wirklich an der Universität von Virginia begangen hat: das Trinken und das Kartenspiel — er fügt auch jene hinzu, zu denen ihn sein Unbewußtes aufgestachelt haben würde, wenn nicht sein Über-Ich, statt in dem zeitweise auftauchenden Doppelgänger William Wilsons projiziert zu sein, in seiner eigenen Brust gehaust hätte. So zum Beispiel wird nirgends erwähnt, daß Poe je beim Spiel geschwindelt habe. Oder hat er einmal geschwindelt, ohne entdeckt zu werden? Wir wollen eher annehmen, der arme enterbte Erbe des reichen John Allan, welcher in der Hoffnung spielte, sich ein wenig Geld zu verschaffen, habe nur die Versuchung gefühlt...

Aber William Wilson ist weniger von Gewissensbissen geplagt als Poe. Nachdem er zwei Jahre hintereinander, ohne entdeckt zu werden, falsch gespielt hat, beschließt er, mit Hilfe seiner Kniffe einem Neuankömmling, der für sehr reich gilt, sein Geld wegzunehmen. Er läßt den Lord Glendinning zuerst beträchtliche Summen gewinnen, um dessen Mißtrauen einzu-

schläfern, und wie der Tag der Durchführung seiner Absicht gekommen ist, lädt er ihn ein, den Abend mit ungefähr zehn andern jungen Leuten bei einem Kameraden Preston zu verbringen.

„Unser Beisammensein hatte sich schon bis tief in die Nacht ausgedehnt, als es mir gelang, Glendinning als einzigen Partner zu bekommen ... Die andern nahmen so lebhaften Anteil an unserem Spiel, daß sie selbst die Karten beiseitegelegt hatten und uns als Zuschauer umringten."

Glendinning, der betrunken ist, verdoppelt und vervierfacht seinen Einsatz, und verliert immer größere Summen. Er wird nervös und immer blasser,

„(da) machten mir ein paar Äußerungen der hinter mir Stehenden und ein Ruf der Verzweiflung seitens Glendinnings klar, daß ich seinen vollständigen Ruin herbeigeführt ..." (Glendinning war weniger reich, als man geglaubt hatte.)

Inmitten des allgemeinen Schreckens wurden „die großen, schweren Flügeltüren ... auf einmal mit heftigem Ungestüm aufgeworfen, so daß wie mit einem Zauberschlag die Lichter im Raum erloschen. In ihrem Hinflackern sahen wir noch, daß ein Fremder eingetreten war; er hatte ungefähr meine Größe und war eng in einen Mantel gehüllt". (Der Fremde steht aufrecht in der Finsternis und spricht:)

„‚Meine Herren', sagte er in einem leisen, deutlichen und wohlbekannten Flüsterton, der mir bis ins Mark drang, ‚meine Herren, ich versuche nicht, mein Auftreten zu entschuldigen, denn ich komme, um meine Pflicht zu erfüllen. Sie sind zweifellos über den wahren Charakter des Herrn, der heute Nacht beim Ecarté dem Lord Glendinning eine große Summe abgewann, nicht unterrichtet. Ich will Ihnen daher mitteilen, wie Sie sich rasch und sicher die nötigen Aufklärungen verschaffen können. Bitte, untersuchen Sie nur gründlich das Futter seines linken Ärmelaufschlags und die verschiedenen kleinen Päckchen, die sich in den reichlich großen Taschen seines gestickten Hausrocks finden werden.'"

Der gleiche Geständniszwang, der den Mörder der S c h w a r z e n K a t z e dazutrieb, an die Mauer, an das

Grab seines Opfers, zu schlagen, der Zwang, der den Mann mit der Laterne nötigte, den Polizisten vom Schwatzenden Herzen zu erzählen, das unter dem Fußboden schlägt, und den Vergifter im Dämon der Verkehrtheit, vor der Menge auf der Straße öffentlich sein Verbrechen einzugestehen, zwingt nun den Doppelgänger William Wilsons zu seinem Geständnis, das darum nicht weniger ernst zu nehmen ist, weil es geflüstert wird. Das Moralgewissen spricht hier auch zu den andern in seinem wirklichen Tonfall, in einem nur innen hörbaren Ton; es findet ein Mittel, sich den andern Menschen ohne die Vermittlung der normalen menschlichen Stimme oder des symbolischen Schreis einer Katze verständlich zu machen.

Der Doppelgänger verschwindet, die Lichter werden wieder angezündet, man packt den Falschspieler, durchsucht seine Taschen und findet im Ärmelfutter „alle zum Ecarté gehörigen hohen Karten und in den Taschen meines Hausrocks eine Anzahl Kartenspiele ..., die man mit einem Fachausdruck als die abgerundeten bezeichnet". Daraufhin verächtliches Schweigen, William Wilson ist von den Kameraden verstoßen. In diesem Augenblick bemerkt er, daß der kostbare Pelzmantel, den man ihm reicht, weil man glaubt, es sei der seine, eine Replik seines Mantels ist: der Doppelgänger hat ihn vor seinem Verschwinden fallen lassen.

„Am andern Morgen ... vor Tagesanbruch" flieht Wilson aus Oxford „nach dem Kontinent ..., gehetzt von Scham und Entsetzen."

Aber, sagt er uns, „ich floh vergebens". Nach Paris, Rom, Wien, Berlin, Moskau, Ägypten, überallhin folgt ihm sein Doppelgänger — der hier nur ein Teil seiner selbst ist, überall tritt er seinen verbrecherischen Absichten entgegen: seiner Rachsucht, seinem Ehrgeiz, seiner leidenschaftlichen Gier oder Liebe. „Wer ist er?" fragt Wilson sich wiederholt.

„Woher kommt er? und was sind sein Absichten? Und warum versteckt er immer sein Gesicht?“

Nun tritt eine Wandlung im Verhalten Wilsons seinem Verfolger gegenüber ein.

„Bis jetzt hatte ich mich seiner Herrschaft blindlings unterworfen. Die tiefe Ehrfurcht, mit der ich gewohnt war, den überlegenen Charakter, die göttliche Weisheit, die scheinbare Allgegenwart und Allmacht Wilsons anzusehen, hatte, gemischt mit dem Entsetzen, mit dem gewisse andere Züge seines Wesens mich erfüllten, mich von meiner eigenen Schwäche und Hilflosigkeit überzeugt, und eine vollständige, wenn auch widerstrebende Unterwerfung unter seinen despotischen Willen herbeigeführt. In letzter Zeit aber hatte ich mich ganz dem Wein ergeben, und sein aufreizender Einfluß auf mein ererbtes Temperament machte mir dieses Überwachtsein immer unerträglicher ... Sei dem, wie ihm wolle, ich begann jetzt zu fühlen, daß brennende Hoffnung in mir erwachte, und nährte in meinen geheimsten Gedanken den festen und verzweifelten Entschluß, meine sklavische Unterwerfung abzuschütteln.“

So träumt Wilsons Ich, das über das tyrannische Verhalten seines moralischen Über-Ichs verzweifelt ist, davon, sich seiner zu entledigen, und wir werden diesem Kampf zwischen dem Sohn und dem introjizierten Vater, dem wir in der Maske des Roten Todes, im Hopp-Frosch oder im Faß Amontillado beigewohnt haben, neuerdings im Rahmen einer Maskerade zusehen können.

„Es war in Rom, als ich im Karneval des Jahres 18.. einem Maskenfest im Palazzo des neapolitanischen Herzogs di Broglio beiwohnte. Ich hatte noch reichlicher als sonst dem Weine zugesprochen ...“

und wir wissen, daß der Alkohol die Kraft der Moralzensur schwächt und die Triebhemmungen verringert.

„Auch die Schwierigkeit, mit der ich mir durch das Gewühl der Gäste meinen Weg bahnen mußte, trug nicht wenig dazu bei, meine Stimmung reizbar zu machen; denn ich suchte (laßt mich verschweigen, aus welch unwürdigem Grunde), suchte eifrig die junge und fröhliche und wunderschöne Frau des alten kindischen Narren

di Broglio. In ihrem sorglosen Vertrauen hatte sie mir verraten, welches Maskengewand sie tragen werde, und nun hatte ich sie erspäht und eilte, in ihre Nähe zu gelangen. In diesem Augenblick fühlte ich eine leichte Hand auf meiner Schulter und in meinem Ohr das unvergeßliche, verwünschte Flüstern.

In einem wahren Wutanfall wandte ich mich dem Störer zu und ergriff ihn heftig beim Kragen. Er war, wie ich es erwartet, in genau das gleiche Gewand gekleidet wie ich selbst": in einen spanischen Mantel aus blauem Samt, mit einem karminroten Gürtel, er trug Rapier und schwarze Maske.

„‚Schurke!' schrie ich ... ‚du wirst mich nicht zu Tode hetzen! Folge mir, oder ich steche dich hier auf der Stelle nieder!'

Und ich bahnte mir aus dem Ballsaal einen Weg in das angrenzende kleine Vorzimmer und zog ihn mit Gewalt mit mir. Als ich dort eintrat, schleuderte ich ihn wütend von mir fort. Er schwankte gegen die Wand, ich schloß fluchend die Tür und gebot ihm, den Degen zu ziehen. Er zögerte nur einen Augenblick; dann seufzte er leise, zog den Degen und stellte sich in Bereitschaft.

Der Zweikampf war kurz genug ... in wenigen Sekunden drängte ich ihn gegen die Wand zurück, und da ich ihn nun ganz in meiner Gewalt hatte, stach ich ihm die Waffe in viehischer Gier wieder und wieder durchs Herz.

Da versuchte jemand, die Tür zu öffnen. Ich eilte hin, um eine Störung fernzuhalten, kehrte aber sofort zu meinem sterbenden Gegner zurück. Doch welche menschliche Sprache kann das Erstaunen — das Entsetzen wiedergeben, das mich bei dem Schauspiel erfaßte, das sich nun meinen Blicken bot. Der kurze Augenblick, für den ich die Augen abgewendet, hatte genügt, um drüben am andern Ende des Zimmers eine Veränderung zu schaffen. Ein großer Spiegel — so schien es mir zuerst in meiner Verwirrung — stand jetzt da, wo vorher keiner gewesen war; und als ich im höchsten Entsetzen zu ihm hinschritt, näherten sich mir aus seiner Fläche meine eigenen Züge — bleich und blutbesudelt — meine eigene Gestalt ermatteten Schrittes."

Aber das ist nur ein flüchtiger Schein. Tatsächlich ist es Wilson, der Doppelgänger,

„der da im Todeskampfe vor mir stand ... Kein Faden an seinem Anzuge — keine Linie in den ausgeprägten und eigenartigen

Zügen seines Antlitzes, die nicht bis zur vollkommenen Identität mein eigen gewesen wären! Es war Wilson; aber seine Sprache war kein Flüstern mehr, und ich hätte mir einbilden können, ich selber sei es, der da sagte: ‚Du hast gesiegt, und ich unterliege. Dennoch, von nun an bist auch du tot — tot für die Welt, den Himmel und die Hoffnung! In mir lebtest du — und nun ich sterbe, sieh hier im Bilde, das dein eigenes ist, wie du dich selbst ermordert hast.'"

Von dem Augenblick an, in dem William Wilson sein Über-Ich, sein Moralgewissen getötet hat, sieht er, wie „alle Tugend in einem Augenblick . . ., gleich einem Mantel" von ihm abfällt und sein Wesen „aus verhältnismäßig geringer Schlechtigkeit" — „mit Riesenkraft zu den Ungeheuerlichkeiten eines Heliogabalus" aufwächst, über den uns übrigens nichts anderes gesagt wird, als daß sein Name durch „die empörten Winde seine Schmach bis in die entlegensten Länder der Erde getragen" wird, und daß er ein Objekt des „Abscheus und Entsetzens" ist.

*

Es scheint, daß Poe den symbolischen Sinn dieser Erzählung zum Teil wenigstens selbst erfaßt hat, und das dürfte auch der Grund sein, warum William Wilson, trotzdem diese Geschichte meisterhaft geschrieben ist, einen geringeren Eindruck macht als die meisten der anderen großen Geschichten des Dichters. Das Symbol, dessen Wesen darin besteht, unbewußt zu sein, d. h. lebenswarm, lebendig, verwandelt sich hier in manchen Augenblicken zum Teil in Allegorie, die bewußter Natur, also gewollt, kalt ist. Poe hat nur zu gut verstanden, was er niederschrieb, besser jedenfalls — was immer er selbst auch darüber gesagt haben mag — als damals, da er den Raben dichtete.

Er war allerdings, ebenso wie viele Leser dieser Geschichte, weit davon entfernt, den tieferen Sinn, der im William

Wilson verborgen ist, klar zu erkennen. Was alles mit dem allgemeinen Thema vom Doppelgänger zusammenhängt und über das Thema vom Gegensatz zwischen dem hemmenden Moralgewissen und dem vom Trieb beherrschten Ich hinausgreift, konnte von ihm natürlich nicht bewußt durchschaut werden.

Die schöne Arbeit Otto Ranks über den Doppelgänger[48] soll uns nun dazu verhelfen, in das Dunkel unserer Erzählung Licht zu bringen. Sie setzt damit ein, daß Rank die zahlreichen literarischen Werke aufzählt, in denen vom Doppelgänger in der einen oder andern Form die Rede ist.

Er geht dabei von einem Film aus, der nach dem Studenten von Prag von Hanns Heinz Ewers gedreht wurde und in dem der Held von seinem Doppelgänger gefolgt und verfolgt wird: er tötet schließlich sich selbst, indem er auf den andern zielt. Rank studiert hierauf das Doppelgängermotiv in den Geschichten von Hoffmann, geht dann auf den Peter Schlemihl von Chamisso über, auf den Mann, der seinen Schatten verloren hat, kommt zum Schatten von Andersen, kehrt wieder zu Hoffmann zurück, wendet sich Jean Paul, Raimund, Oscar Wilde (Das Bildnis des Dorian Gray) zu, studiert den Horla von Maupassant, die Nuit de Décembre von Musset, den William Wilson von Poe und schließlich den Doppelgänger von Dostojewski (Goliadkin) in einem der Jugendromane des Dichters. Das Thema bleibt im Grunde immer das gleiche, ob nun der Doppelgänger in der Form des Schattens, der vom Körper projiziert wird, erscheint oder als Bild, welches das Wasser oder der Spiegel zurückwirft, oder in der Form eines andern Lebewesens, das mit dem ersten identisch ist.

---

48) Otto Rank, Der Doppelgänger. (Int. PsA. Verlag.) (Auch: Imago, 1914.)

Rank zeigt dann, in welchem Maße die Schriftsteller, welche dieses Thema gewählt haben, dissoziierte Persönlichkeiten gewesen sind, und behandelt schließlich den Ursprung und das Wesen dieses Themas.

Er zeigt, daß zuerst der vom menschlichen Körper geworfene Schatten die Idee von dem Doppelgänger, der dem Körper folgt, hat hervorrufen müssen. Dieser Doppelgänger mußte frühzeitig auch zur ersten Darstellung der Seele werden, die den Körper überleben soll, den schlafend oder tot daliegenden Körper, der allein, traurig und zusammengesunken zurückbleibt, nachdem der Schatten oder die Seele entflohen sind. Unser Spiegelbild im Wasser oder Spiegel wird phylogenetisch eine analoge Rolle gespielt haben; von ihm geht wahrscheinlich auch der Aberglaube aus, daß ein zerbrochener Spiegel Unglück bedeutet, da einen Spiegel zerbrechen so viel heißt, wie sich selbst töten.

Die Wurzel unseres Themas scheint im menschlichen Narzißmus zu stecken. Das Kind konzentriert seine Libido zuerst auf sich selbst, bevor es sie auf andere Gegenstände projiziert; es liebt zuerst sich selbst, seinen eigenen Körper und in diesen großen ursprünglichen Behälter will die Libido, sobald sie in der äußeren Welt ein Hindernis findet, immer wieder zurückkehren. Die Helden aller Geschichten, in denen der Doppelgänger auftaucht, sind immer mehr oder minder in ihn vernarrt, obgleich sie von ihm verfolgt werden, und auch William Wilson gesteht uns: „Ich sagte schon, daß in den ersten Jahren unserer Schulkameradschaft meine Gefühle für ihn leicht hätten in Freundschaft ausreifen können ..."

Aber die Ambivalenz, die wir alle uns gegenüber aufbringen, und in der die Verteidigung gegen den Narzißmus durchbricht, wird gerade in dem nicht weniger regelmäßig auftretenden Haß sichtbar, welchen alle diese Helden gegen ihren Doppelgänger-Verfolger hegen. Man kann darin auch eine

Wiederkehr des Bruderkomplexes erkennen, wobei der Bruder der Rivale bei der Mutter, der Frau ist, welche jedesmal, wie Rank beobachtet hat, die Ursache des Untergangs unserer Helden wird. Um der schönen Herzogin di Broglio willen tötet Wilson seinen Doppelgänger und dadurch den edelsten Teil seiner eigenen Natur. Aber der fundamentale Narzißmus des menschlichen Lebewesens bleibt *fons et origo* des Doppelgänger-Themas.

Tatsache ist, daß der Doppelgänger, der ursprünglich von den Menschen nach dem Bild, das sein Spiegel oder sein Schatten bietet, geschaffen wurde, um wenigstens jenen Teil seiner selbst zu retten, welcher die vom Tod — den der Mensch nicht akzeptieren will — unabhängige Seele darstellt, daß also dieser gleiche Doppelgänger nach dem wohlbekannten Schema, daß das Verdrängte im Verdrängenden wiederkehrt, in mehr als einer Geschichte selbst zum Ankündiger des Todes wird. So wie der Narzißmus in der Form des Doppelgängers wiedererscheint, sobald die Sexualliebe ihn ernstlich zu bedrohen beginnt,[49] und unsere Helden alle beim Auftauchen einer Frau unterliegen, so kehrt, wie Rank schreibt, „auch bei der Todesbedrohung die ursprünglich mit dem Doppelgänger abgewehrte Todesvorstellung in ihm selbst wieder, der ja nach allgemeinem Aberglauben den Tod ankündigt, oder dessen Verletzung das Individuum schädigt".[50]

Wenn wir nun mit Rank der Darstellung des Doppelgängers bei den verschiedenen Autoren folgen, so kommen wir zur Konstatierung der Tatsache, daß der William Wilson Poes in dieser Reihe einen besonderen Platz einnimmt. Zwar erscheinen alle wichtigen Züge des Mythos auch hier:

49) „Die Liebe", schreibt Turgenieff einem Freunde, „ist eine von den Leidenschaften, die unser eigenes ‚Ich' vernichten" (siehe Rank).

50) Rank, siehe oben, S. 163.

die Identität des Namens, der Gesichtszüge, der Kleidung, die Erscheinung der Doppelgängerspiegelung des Helden in einem Spiegel, der Störenfriedcharakter des Doppelgängers und sein Tod, der auch den des Helden erfordert, und dadurch einem Selbstmord gleichkommt: „In mir lebtest du", erklärt der sterbende zweite Wilson. Bei keinem andern Doppelgänger der Literatur scheint jedoch der moralische, Achtung hervorrufende, höhere Charakter des Doppelgängers so unterstrichen zu sein wie hier. Im Gegenteil, der Doppelgänger ist meistens schlimmer als sein Original: der Doppelgänger des Studenten von Prag tötet einen Gegner, den der Student selbst hatte schonen wollen; der Schatten in der Geschichte von Andersen läßt seinen Herrn und Rivalen ins Gefängnis werfen, um dessen Verlobte zu heiraten; und der Doppelgänger Goliadkins bei Dostojewski stiehlt seinem Urbild ohne Gewissensbisse seine Stellung, seine Clara und läßt ihn schließlich als Wahnsinnigen einsperren, während er selbst im Bösen triumphiert.

Um diese Verschiedenheiten verstehen zu können, müssen wir uns daran erinnern, daß das Ich — wie wir durch Freud wissen — sich zwischen andere Instanzen einschaltet, deren eine das Es ist, das Reservoir, in dem sich alle unsere wilden Triebe befinden, und die andere das moralische Über-Ich, welches von einer Introjektion unserer Erzieher herkommt und unser ganzes Leben hindurch uns mit der gleichen Autorität, die jene geliebten und gleichzeitig gefürchteten Erzieher für das Kind hatten, beherrscht. Die Spaltung der Persönlichkeit, von der der Begriff des Doppelgängers abstammt, kann nun nach der einen oder nach der anderen Richtung hin zustande kommen: entweder projiziert das mit dem moralischen Über-Ich verbündete Ich seine schlechten Tendenzen nach außen in einem unmoralischen verführerischen Doppelgänger, der damit zu einer Verkörperung des Es wird

— nach Rank die ursprüngliche Form des Themas — oder aber (das ist eine später auftretende Variation) das Ich, ein entschlossener Komplize des Es, offenbart sich als „schlecht“, und dann ist es das moralische Über-Ich, das in dem unheilvollen Doppelgänger verkörpert wird. William Wilson ist nun vermutlich ein Extremfall der letzteren Kategorie, zu der auch das Bildnis des Dorian Gray gehört. Während sich Dorian Gray allen Lastern hingibt, nimmt sein Bild allein alle verwerflichen Züge an. Aber dieser Doppelgänger, der keine andere Aufgabe hat, als dem unwandelbar schönen Gesicht Dorians seine scheußliche Seele zu offenbaren, hat noch nicht den höheren Charakter, die ehrfurchteinflößende, majestätische Klugheit des Doppelgängers William Wilsons angenommen, der in einem weitaus höheren Grade als jener das Moralgewissen darstellt.

Aber ob nun der Doppelgänger seinem Wesen nach hauptsächlich das Es oder Über-Ich darstellt, er steht immer gegen uns in Opposition. Wenn er daher regelmäßig das Wesen verfolgt, dessen Spiegelung oder Schatten er ist, dann geschieht dies, wie Rank bemerkt, wahrscheinlich nach dem gleichen Mechanismus, der in der Verfolgungsparanoia[51] das ursprünglich geliebte Wesen in einen Verfolger verwandelt, indem alle die Gefühle, die man für es hatte, ins Gegenteil verkehrt wurden: die Haß gewordene Liebe wird aus uns selbst hinaus in ihn projiziert.

Wen haben wir nun mehr geliebt, als uns selbst? Wer kann nach diesem Mechanismus mehr als wir selbst zu unserem hartnäckigen Verfolger werden?

Hier streift das Doppelgänger-Thema das wichtige und universelle Problem der Homosexualität. Unser Doppelgänger

51) Freud: Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia: „Schreber“. Gesammelte Schriften, Bd. VIII.

muß natürlich das gleiche Geschlecht haben wie wir, und die gleiche narzißtische Wurzel führt sowohl zum Doppelgänger als auch zu den manifesten oder latenten homosexuellen Anziehungen. Welche Bedeutung diese Bemerkung gerade in den Fällen annimmt, in denen der Doppelgänger nicht mehr bloß unsere bösen, nach außen projizierten Triebe darstellt, sondern die Verkörperung unseres Über-Ichs geworden ist, kann man am Beispiel des William Wilson sehen. Denn wir haben es schon am Beginn unserer Betrachtung gesagt, und müssen nun, beim Abschluß, noch einmal darauf hinweisen: wenn der Doppelgänger Wilson-Poes im wesentlichen ein Teil des nach außen projizierten Poe-Wilson ist, dann ist er gerade jener Teil, der sich gebildet hatte, als Poe seinen äußeren Erzieher, den „Vater" John Allan, sozusagen „verdaute", wobei aber die Passivität des Adoptivsohns gegenüber dem Vater, trotz aller Auflehnung, bestehen blieb. Die Moralverbote, die Hemmungen, welche er seiner Erziehung verdankte, hinderten Poe daran, selbst wie William Wilson zu werden, in ihm beharrte nämlich die moralische Passivität gegenüber seinem gehaßten Erzieher. Aber noch mehr blieb erhalten: eine im eigentlichen Sinne homosexuelle passive Hingabe an den „Vater", wie die Geschichten, welche wir in dem nächsten Kapitel analysieren wollen, zeigen werden.

VII

DER ZYKLUS VON DER PASSIVEN HINGABE AN DEN VATER

BEDLOE, WALDEMAR UND DER ENGEL DES SONDERBAREN

August Bedloe wohnt, wie seinerzeit William Wilson oder Edgar Poe, in einer Universitätsstadt, und zwar in der gleichen, in der Poe studiert hat: in Charlottesville in Virginia. Dort macht der Erzähler der Erinnerungen des Herrn August Bedloe[52] die Bekanntschaft jener mysteriösen Persönlichkeit, von deren Familie oder Herkunft man nichts weiß, und die, obgleich sie jung ist, manchmal den Eindruck macht, „an hundert Jahre alt" zu sein. Herr August Bedloe wird uns folgendermaßen vorgestellt:

„Er war auffallend hoch gewachsen und mager. Seine Haltung war gebückt. Seine Gliedmaßen waren außerordentlich lang und dünn; seine Stirn war breit und niedrig, seine Hautfarbe vollkommen blutlos. Sein Mund war groß und sehr beweglich, und seine Zähne waren kräftig, standen jedoch so unregelmäßig und in so großen Zwischenräumen, wie ich das noch bei keinem andern Menschen bemerkt hatte. Sein Lächeln war keineswegs unangenehm, wie man vielleicht hätte annehmen können, doch blieb es sich immer gleich. Es war voll tiefster Melancholie, voll gleichmäßiger, immerwährender Trauer. Seine Augen waren ungewöhnlich groß und rund, wie die einer Katze; und wie bei einer Katze erweiterten und verengten sich die Pupillen, je nach der Lichtstärke, die sie traf. In Augenblicken der Erregung trat in seine Augen ein fast unbegreiflicher Glanz, ein Leuchten und Strahlen ging von ihnen aus, wie von einer selbständigen Lichtquelle. Sie warfen nicht einen empfangenen Glanz zurück, sondern erstrahlten in eigenem, lebendigem Feuer wie das Licht einer Kerze oder die Glut der

---

52) *A Tale of the Ragged Mountains.* (*Godey's Lady's Book*, April 1844; *Broadway Journal*, II, 21.) Wörtlich: „Eine Geschichte von den Zerrissenen Bergen." Die *Ragged Mountains* gehören zum *Blue Ridge*, dem östlichen Teil des Alleghany-Gebirges.

Sonne. Gewöhnlich aber erschienen seine Augen erloschen, verschleiert und trüb, man konnte sich einbilden, es seien die Augen eines schon lange in der Erde ruhenden Toten."

Diese Beschreibung könnte uns auf den Gedanken bringen, es handle sich um einen älteren und schwindsüchtigen Bruder Edgar Poes.

„Diese Eigentümlichkeiten seiner persönlichen Erscheinung" waren ihrem Besitzer, der früher einmal sehr schön gewesen und durch „eine große Anzahl neuralgischer Anfälle" in seinen gegenwärtigen Zustand versetzt worden war, höchst unangenehm.

„Seit vielen Jahren schon wurde er von einem Arzt namens Templeton, einem alten Herrn von vielleicht siebzig Jahren, begleitet; Bedloe war ihm zuerst in Saratoga begegnet, wo ihm seine Behandlung sehr wohltuend gewesen, oder wenigstens so erschienen war. So kam es, daß Bedloe, der wohlhabend war, mit Doktor Templeton ein Abkommen getroffen hatte, demzufolge sich dieser gegen ein bedeutendes Jahresgehalt bereit erklärte, seine Zeit und ärztliche Erfahrung ausschließlich in Bedloes Dienst zu stellen."

Aber welcher Therapie bedient sich dieser Arzt? Wir erfahren es sogleich:

„Dr. Templeton war in seinen jungen Jahren viel gereist und in Paris zum gläubigen Anhänger der Lehren Mesmers geworden. Lediglich mit Hilfe magnetischer Mittel war es ihm gelungen, die akuten Schmerzanfälle seines Patienten zu lindern ... Ich will damit sagen, daß zwischen Dr. Templeton und Bedloe nach und nach ein ganz bestimmter und strengbegrenzter Rapport gewachsen war, daß also zwischen ihnen eine magnetische Beziehung bestand. Ich will zwar nicht behaupten, daß dieser Rapport über das einfache Resultat, daß der Arzt den Patienten einzuschläfern vermochte, hinausging ...",

aber dieses Ergebnis ist jedenfalls in der Behandlung mitinbegriffen, wie man in der Fortsetzung der Geschichte sehen wird: man kann sich schwerlich eine absolutere Abhängigkeit,

Übertragung, vorstellen als die, welche zwischen Bedloe und Templeton bestand.

„... Der Wille des Patienten (unterlag) sehr schnell dem des Arztes, und damals, als ich die beiden kennenlernte, genügte der bloße Gedanke Templetons, um Bedloe, selbst wenn dieser von der Gegenwart des Arztes nichts wußte, sofort in Schlaf zu versetzen."

Allerdings war „Bedloes Temperament ... im höchsten Grade empfindsam, reizbar, enthusiastisch. Seine Einbildungskraft war erstaunlich lebhaft und schöpferisch und wurde noch durch den gewohnheitsgemäßen Genuß von Opium gesteigert",

was wahrscheinlich in gewissen Perioden auch bei Edgar Poe der Fall war. Bedloe nimmt Opium in großer Menge zu sich; er kann ohne dieses Gift das Leben nicht ertragen.

„Es war seine Gewohnheit, jeden Morgen gleich nach dem Frühstück eine große Dosis zu sich zu nehmen — oder vielmehr gleich nach dem Genuß einer Tasse schwarzen Kaffees, denn am Vormittag aß er nichts — und dann allein, nur von seinem Hund begleitet, spazieren zu gehen; er machte große Wanderungen durch das wilde und düstere Hügelgelände, das sich im Westen und Süden von Charlottesville hinzieht und dem man den Namen Ragged Mountains verliehen hat."

Im Verlauf eines dieser Spaziergänge, die unter dem Einfluß des Opiums unternommen wurden — unter dem Einfluß einer Droge, die für gewöhnlich zur Unbeweglichkeit verleitet! —, stößt Herrn Bedloe ein außergewöhnliches Abenteuer zu.

„An einem warmen nebligen Tage gegen Ende November, zu einer Jahreszeit also, die man in Amerika den ‚indianischen Sommer' nennt, machte sich Herr Bedloe wie üblich auf den Weg nach den Hügeln. Der Tag verging, und noch immer kehrte er nicht zurück."

Seine Freunde sind beunruhigt. „Gegen acht Uhr abends" aber taucht er wieder auf und erzählt folgende seltsame Geschichte:

„‚Sie werden sich erinnern ... daß es etwa neun Uhr morgens war, als ich Charlottesville verließ. Ich lenkte meine Schritte sogleich den Bergen zu und gelangte gegen zehn Uhr in eine Schlucht, die mir ganz unbekannt war. Ich folgte den Windungen des Engpaßes mit großem Interesse . . . und erfreute mich vor allem durch ihre vollständige Einsamkeit. Hier war geradezu jungfräulicher Boden ...‘“ Die Schlucht war derart wild und verborgen, der Eingang zu ihr lag so versteckt, „daß es durchaus nicht unmöglich ist, daß ich wirklich der erste war, der erste und einzige Abenteurer — der je in diese Schlucht kam“.

Der dichte, seltsame, schwere Nebel des indianischen Sommers hüllte alles ein und ließ die Sonne nicht durch. Man konnte kaum weiter als ein paar Meter sehen, und bald verlor man jegliche Orientierung.

„Inzwischen wirkte das Opium wie gewöhnlich: die Erscheinungen der äußeren Welt wurden für mich von tiefstem Interesse ...“ (Wir sagen richtiger: wir projizieren auf diese äußere Welt unsere inneren Träume.) „Das Zittern eines Blattes ..., das Schimmern eines Tautropfens — das leise Wehen des Windes — die sanften Düfte vom Walde her — alles brachte mir eine Welt von Einbildungen, eine heitere, närrische Fülle unzusammenhängender krauser Gedanken.“

Bedloe geht nun mehrere Stunden lang durch diese Tagträume und diesen Nebel, der schließlich derart dicht wird, daß man den Weg nur mehr „tastend“ finden kann. Ein unbeschreibliches Unbehagen bemächtigt sich seiner, er erinnert sich an die Sagen, welche über die Ragged Mountains im Umlauf sind, an „fremde, wilde Menschenrassen, die in den Grotten und Höhlen dieser Berge hausen sollten“. Plötzlich wird seine Aufmerksamkeit durch ein lautes Trommelschlagen gefesselt.

„Meine Bestürzung war natürlich grenzenlos ... Aber etwas Neues und noch Verwirrenderes folgte. Es näherte sich ein rasselndes, klirrendes Geräusch, wie der Klang eines großen Schlüsselbundes — und im selben Augenblick jagte ein dunkelhäutiger, halbnackter Mann mit einem Schrei an mir vorüber ... In der einen Hand trug er einen Gegenstand, der aus vielen stählernen Ringen zu bestehen

schien, und den er im Laufen heftig schüttelte. Kaum war er im Nebel verschwunden, als mit offenem Rachen und flammenden Augen ein großes Untier hinter ihm her keuchte. Ich irrte mich nicht, es war eine Hyäne."

Vergißt Poe hier, daß sich die Hyäne besonders von toter Beute nährt? Die Hyäne, die in dieser Szene auftaucht, scheint die klassische Rolle vieler Tiere in den Kinderphobien zu spielen, in denen der Sohn zu gleicher Zeit wünscht und fürchtet, vom Vater „gegessen" zu werden.[53] Beim Anblick dieses afrikanischen Tieres glaubt Bedloe zu träumen. Er will erwachen, er geht schnell weiter, reibt sich die Augen, schreit, kneift sich ins Fleisch, benetzt die Hände, den Hals und den Kopf an einer nahen kleinen Quelle mit Wasser. Dann setzt er „ruhig und besonnen" seinen „unbekannten Weg" fort.

Endlich aber, als er „vom Wandern sehr ermüdet war und eine seltsame Dichtigkeit der Atmosphäre" ihm die Luft benahm, setzt er sich unter einem Baum nieder. Ein schwacher Sonnenstrahl dringt durch den Nebel „und der Schatten des Baumes zeichnete sich schwach, doch deutlich im Grase ab". Aufs höchste erstaunt, blickt Bedloe auf diesen Schatten, dann hebt er die Augen: „der Baum war eine Palme."

„Die Hitze wurde auf einmal unerträglich ... ein leises, ununterbrochenes Gemurmel, wie das Rauschen eines sanft daher-

53) Siehe zum Beispiel den Wolfsmann (Freud: Krankengeschichten, Bd. VIII der Gesammelten Schriften) und den *Gingerbreadman* (Freud: Hemmung, Symptom und Angst). Hier wird uns von einem kleinen Jungen berichtet, der an einer schrecklichen Phantasie Gefallen fand, in welcher ein Mann im Ingwer vorkam, der von einem Araber, welcher ihn fressen wollte, verfolgt wurde. Der Araber war die Vaterfigur, der Mann im Ingwer das Kind selbst und die Phantasie stellte eine passive homosexuelle Wunschphantasie nach dem oralen Modus dar. Gegessen werden entspricht in solchem Falle immer geliebt, gestreichelt werden. Man sagt doch auch: aus Liebe fressen, zum Fressen gern.

strömenden Flußes, drang an mein Ohr, vermischt mit dem eigentümlichen Summen zahlloser Menschenstimmen."

Plötzlich hebt ein Windstoß „den lastenden Nebel wie mit einem Zauberstab. Ich fand mich am Fuß eines hohen Berges, und vor mir lag eine weite Ebene, durch die sich ein majestätischer Strom wand. Am Ufer des Flußes lag eine morgenländische Stadt — eine Stadt, wie wir sie aus Tausend und eine Nacht kennen ..."

Dann folgt die Beschreibung dieser Stadt mit den zahllosen Straßen, Balkonen, Säulenhallen, phantastischen Minaretts. Kaufläden stellen ihre Reichtümer aus; wir sehen Tragsessel und Elefanten in den Straßen. „Millionen schwarzer und gelber Menschen — Menschen in Turban und Prachtgewand und mit wehenden Bärten —" drängen sich in den Gassen, auf den Plätzen, während der Fluß selber, zu dem viele Treppen hinabführen, „sich nur mit Mühe zwischen den endlosen Reihen schwerbeladener Schiffe, die ihn weit und breit bedeckten, einen Weg zu bahnen" scheint.

Hier unterbricht Herr Bedloe seinen Bericht, um uns zu versichern, er sei sich damals dessen gewiß gewesen, er träume nicht, weil ihn der Verdacht, daß er träume, nicht geweckt habe, was doch in einem solchen Falle, wie er meint, die Regel ist.

„Da ... die Erscheinung von mir angezweifelt und auf die Probe gestellt worden war, ohne daß ich erwachte, so bin ich genötigt, sie anders zu klassifizieren."

Dr. Templeton ist gleicher Meinung. Er sagt: „Doch fahren Sie fort. Sie erhoben sich und gingen hinunter in die Stadt!" Bedloe ist darüber verblüfft, daß der Arzt auf Distanz wissen konnte, wozu er sich in seiner Vision entschlossen hatte, und teilt uns mit, daß er tatsächlich in die orientalische Stadt hinabgestiegen sei. Die überaus erregte Menge, die sich in derselben Richtung weiterbewegt, reißt ihn mit. „Ganz plötzlich ... wurde ich für diesen Vorgang von tiefstem persönlichen Interesse erfüllt." Er kommt schließlich in die eigentliche Stadt.

„Hier herrschte Kampf und wildester Aufruhr. Eine kleine Gruppe von Männern, teils in indischer, teils in europäischer Kleidung, die ein Herr in britischer Uniform befehligte, verteidigte sich gegen den anstürmenden Volkshaufen. Ich nahm einem gefallenen Offizier die Waffen ab, schloß mich der schwächeren Partei an und schlug wie ein Verzweifelter blindlings darauf los."

Die Kämpfenden der schwächeren Partei werden durch die Übermacht gezwungen, sich in einen Kiosk zu flüchten, in dem plötzlich „ein weibisch aussehender Mensch an einer Strickleiter (sich aus einem oberen Fenster) herabgleiten ließ", an einer Strickleiter, welche aus den Turbanen seiner Begleiter geknüpft war; er springt in ein Boot.

„Ich richtete an meine Gefährten einige hastige, doch energische Worte und machte mit denen, die ich für meinen Vorschlag gewonnen hatte, einen kühnen Ausfall ..."

Die Volksmenge flieht zuerst, stürzt aber bald kämpfend wieder zurück.

„Inzwischen hatte man uns vom Kiosk weit fortgedrängt, hinein in enge, unbekannte Gassen, in deren finstere Tiefe die Sonne niemals einzudringen vermochte. Der Pöbel umringte uns, bewarf uns mit Speeren und überschüttete uns mit Pfeilen. Diese letzteren waren sehr eigentümlich und glichen in gewisser Hinsicht dem gewundenen Dolch der Malaien. Ihre Form ahmte die Gestalt der kriechenden Schlange nach, sie waren lang und schwarz, und ihre Spitze war vergiftet. Einer von ihnen traf mich an der rechten Schläfe. Ich taumelte und fiel. Entsetzliche Übelkeit erfaßte mich. Ich wälzte mich — ich rang nach Atem — ich starb."

Hier unterbricht der Erzähler Bedloe: „Nun werden Sie kaum noch darauf bestehen wollen ..., daß Ihr Abenteuer kein Traum gewesen sei. Sie wollen doch nicht etwa behaupten, Sie seien tot?"

Statt zu antworten, zögert Bedloe, er zittert und erbleicht. Und Templeton „saß starr und aufrecht in seinem Stuhl — seine Zähne klapperten und seine Augen drangen fast aus ihren Höhlen". Bedloe schließt dann seinen Bericht:

„Viele Minuten lang ... war mein einziges Gefühl das der Dunkelheit und des Nichtseins bei dem Bewußtsein, daß ich tot sei. Auf einmal durchfuhr meine Seele eine plötzliche heftige Erschütterung, wie ein elektrischer Schlag ... Im selben Augenblick war es, als erhöbe ich mich vom Erdboden; aber ich hatte keine Körperlichkeit mehr ... Die Volksmenge hatte sich verlaufen ... Unter mir sah ich meinen Leichnam liegen; in der Schläfe steckte der Pfeil und der ganze Kopf war unförmig angeschwollen. Doch alle diese Dinge fühlte ich nur, ich sah sie nicht ... Willenskraft hatte ich nicht, jedoch den zwingenden Antrieb, mich vorwärtszubewegen. Ich schwebte zur Stadt hinaus und den gewundenen Pfad zurück, auf dem ich vorher herabgestiegen war. Als ich die Stelle der Bergschlucht erreichte, wo ich die Hyäne wahrgenommen hatte, empfand ich wieder einen Schlag wie von einer elektrischen Batterie; das Gefühl der Schwere, der Willenskraft, der Körperlichkeit kehrte zurück. Ich wurde wieder mein früheres Selbst und lenkte meine Schritte eilig heimwärts — doch das Geschehene blieb in meinem Gedächtnis mit aller Eindringlichkeit von wirklich Erlebtem haften —, und auch jetzt kann ich mein Bewußtsein nicht einen Augenblick zwingen, das Ganze als einen Traum anzusehen.

‚Das war es auch nicht', sagte Templeton mit feierlicher Miene, ‚dennoch würde es schwer sein, eine andere Bezeichnung dafür zu finden. Lassen Sie uns nur dies eine annehmen, daß die Seele des Menschen von heute an der Schwelle unerhörter psychischer Entdeckungen steht ...'"

und Templeton zeigt nun seinen Freunden eine Aquarellzeichnung. Die Zeichnung scheint ein Bild Bedloes zu sein. Wie dieser es aber ansieht, fällt er beinahe in Ohnmacht, denn die vom Jahre 1780 datierte Zeichnung stellt einen verstorbenen Freund Templetons dar, einen Herrn Oldeb, an den sich der alte Doktor in Kalkutta während der Regierung Warren Hastings in seiner Jugend sehr innig angeschlossen hatte.

„Als ich Sie in Saratoga zum erstenmal sah, Herr Bedloe, war es die wundersame Ähnlichkeit zwischen Ihnen und dem Bildnis, die mich veranlaßte, Sie anzureden, Ihre Bekanntschaft zu suchen und danach zu trachten, daß Sie mich zu Ihrem beständigen Be-

gleiter machten. Zu letzterem trieb mich teilweise — und vielleicht hauptsächlich — ein leidtragendes Gedenken an den Dahingegangenen, teilweise aber auch eine seltsame, unruhige Neugier in bezug auf Sie selbst."

Es stellt sich heraus, setzt Templeton fort, daß Bedloe bei seiner Schilderung der Vision

„bis ins kleinste genau die indische Stadt Benares am Ufer des heiligen Stromes beschrieben (hatte). Der Aufruhr, die Kämpfe, das Blutbad waren tatsächliche Begebenheiten im Gefolge des Aufstandes unter Cheyte Sing, der sich 1780 ereignete und Hastings in Todesgefahr brachte. Der Mann, der sich an der Turbanstrickleiter herabließ und flüchtete, war Cheyte Sing selbst. Die Leute im Kiosk waren Sipahis und britische Offiziere unter Hastings Anführung. Zu diesen zählte auch ich, und ich tat, was ich nur konnte, um den voreiligen und verhängnisvollen Ausfall des jungen Offiziers zu verhindern, der dann in den überfüllten Straßen durch den Pfeil eines Bengalen getötet wurde. Dieser Offizier war mein liebster Freund. Es war Oldeb. Und nun sehen Sie (der Sprecher hielt ihm ein Notizbuch hin, in dem sich mehrere frischbeschriebene Seiten befanden), an dieser Niederschrift können Sie ersehen, daß genau zur selben Zeit, als Sie in den Bergen alle jene Dinge dachten, zu erleben glaubten, ich hier zu Hause damit beschäftigt war, sie schriftlich festzuhalten".

Eine Woche später erfahren wir durch die Zeitung von Charlottesville, daß Herr Bedloe gestorben ist; die Nachricht ist von folgendem Kommentar begleitet:

„Herr Bedloe war vor einigen Jahren neuralgischen Anfällen unterworfen ... Bei einem vor einigen Tagen unternommenen Ausflug in die Ragged Mountains holte er sich eine Erkältung, die von Fieber und Blutandrang zum Gehirn begleitet war. Zur Behebung des letzteren schritt Dr. Templeton zur Anwendung von lokalem Aderlaß. Man setzte dem Patienten Blutegel an die Schläfen. In erschreckend kurzer Zeit starb der Patient. Man stellte fest, daß in die Schüssel, die die Blutegel enthielt, versehentlich einer jener giftigen wurmartigen Blutsauger hineingeraten war, die hie und da in den benachbarten Weihern gefunden werden ... N. B. der giftige Blutsauger von Charlottesville unterscheidet sich

von dem offizinellen Blutegel durch seine auffallende Schwärze und vor allem durch seine schlangenartigen Bewegungen."

Die Geschichte endet mit einer kleinen Auseinandersetzung zwischen dem Erzähler und dem Herausgeber der Zeitung, welche in der Mitteilung über Bedloes Tod seinen Namen um das Schluß-E verkürzt hatte. Lediglich ein Druckfehler, sagt der Herausgeber. Seltsames und schreckeinjagendes Rätsel, denkt der Erzähler, „denn Bedlo ohne ‚e' — was ist es anderes als ‚Oldeb', umgekehrt?"

*

Wir haben es, allem Anschein nach, wieder einmal mit einer Doppelgängergeschichte zu tun; der Schuldige ist diesmal durch die Gleichung Bedlo-Oldeb gegeben. Aber wie anders sieht diese Geschichte aus als jene vom William Wilson! Hier ist keine Rede mehr vom Gewissen, von einem Moralkonflikt zwischen dem Trieb und seiner Verdrängung, sondern bloß von einer einfachen Reproduktion von Ereignissen, die über Zeit und Raum hinweg, wie nach einem Negativ, durchgeführt wird.

Was dem Oldeb fünfzig Jahre vorher zugestoßen war, geschieht dem Bedloe fünfzig Jahre später. Wir haben nicht einen Traum vor uns, erklärt uns Templeton, es wäre aber schwer zu sagen, welcher Terminus dem in Frage stehenden Fall besser entsprechen würde. Der alte Doktor hat nicht unrecht, denn in dieser Geschichte spielen gerade die Mechanismen, welche für das unbewußte Denken und für den Traum so charakteristisch sind, ihre Rolle. Wie im Traum oder in Opiumträumen sind auch hier die bewußten Kategorien des Raums und der Zeit unterdrückt.

Was enthält jedoch dieses aus dem Gehirn des Künstlers und Opiumsüchtigen Edgar Poe hervorgegangene Kunstwerk, was sagt es von seiner Seele und von seinem Leben aus?

Wir haben den Verlauf der Geschichte nur selten durch Bemerkungen unterbrochen: wir greifen daher jetzt auf die erste unserer Bemerkungen zurück, auf jene, welche durch die Beschreibung des Aussehens August Bedloes veranlaßt wurde. Dieses Äußere, schrieben wir, erweckt in uns den Eindruck, daß wir es mit einem älteren und schwindsüchtigen Bruder Edgar Poes zu tun haben könnten. Vielleicht war die Erinnerung an Henry, der unter den Augen seines Bruders in der armseligen Wohnung der Frau Clemm an der Tuberkulose starb, der Konzeption August Bedloes tatsächlich nicht fremd. Der frühzeitig nach vorne gebeugte Körper, das blutlose Antlitz, die ungewöhnlich leuchtenden Augen sind charakteristisch für die Schwindsucht. Aber August Bedloe ist nicht nur Henry, er scheint gleichzeitig auch Edgar zu verkörpern. Wie dieser irrt er unendlich lange als Dichter in den Schluchten „der zerrissenen Berge" umher; und wie dieser nimmt er Opium zu sich. Wie beide, besonders jedoch wie Edgar, ist schließlich auch er mit „seltsam kräftiger und schöpferischer" dichterischer Phantasie begabt. Es scheint nun, daß anfangs in der Gestalt Bedloes beide Brüder Poe dargestellt wurden. Am Schluß der Erzählung aber fallen diese beiden Elemente, obwohl sie durch eine übernatürliche Identität in der Dualität Bedlo-Oldeb miteinander verbunden sind, wieder auseinander.

Gehen wir nun die Analyse dieser Geschichte von einer andern Seite an. Die Erzählung wurde von Poe im April 1844 veröffentlicht; durch Hervey Allen erfahren wir außerdem, daß Poe am Ende seines Aufenthaltes in Philadelphia (1843) von Verfolgungswahnideen[54] heimgesucht war. Er glaubte, aber zu Unrecht, er werde von seinem alten Freunde Wilmer verleumdet; den wirklichen Gemeinheiten seines Feindes Griswold hingegen,[55] bei dem er sogar Geld auslieh, setzte er sich

54) *Israfel*, S. 569ff.
55) *Israfel*, S. 563.

so aus, als ob er dabei Lust empfinde. Es geriet also seit damals ein klar erkennbar paranoischer Zug in seinen Charakter; durch Freud wissen wir, daß die Tendenz des Menschen, der sich von andern Menschen verfolgt glaubt, oder von andern Menschen verfolgt sein will, die Umkehrung einer nach außen in den Verfolger projizierten homosexuellen Anziehung ins Gegenteil ist.[56]

Die Geschichte von den Zerrissenen Bergen ist nun ein überaus deutliches Beispiel für diese Haltung. Kann ein Mensch von einem andern abhängiger sein als Bedloe von dem alten Doktor, der ihn hypnotisiert? Durch Freud haben wir auch erfahren: der hypnotische Einfluß des Hypnotisierenden auf den Hypnotisierten ist ein erotischer Einfluß. August Bedloe befindet sich daher in einem im eigentlichen Sinne sexuellen, homosexuellen Abhängigkeitszustand von Templeton, der Vater-Imago.

Templeton macht mit Bedloe, was er will. Nur zu seinem Besten, sagt er uns, hat er sich über ihn diese Macht angemaßt, nur um ihn von seinen Neuralgien zu befreien. Er ist darum im Grunde nicht weniger sein „Verfolger". Er schickt ihm auf Distanz die gleichen furchtbaren Vorstellungen, elektrischen Schläge, welche die Verfolger den an Beziehungswahn Erkrankten schicken, die für Irrenhäuser reif sind. Und ganz so wie das Leben Oldebs durch einen vom Feind geschleuderten vergifteten und schlangenartig gewundenen Pfeil beendet wurde, stirbt Bedloe durch einen vergifteten wurmartigen Blutsauger, der ihm von Templeton, dem väterlichen Doktor mit dem prophetischen Namen,[57] angesetzt wird, wobei beide, Pfeil und Blutsauger, durch die Schläfe eindringen.

Wer mit der unbewußten Symbolik vertraut ist, die uns durch die Psychoanalyse verständlich gemacht wurde, wird in

56) Siehe Freud, Schreber.
57) Englisch *temple*: „Schläfe".

dieser Schlange, dem Pfeil oder Blutegel ein Symbol für den eindringenden Phallus erkennen, im Gift das klassische Symbol für die Befruchtung durch das Sperma, und in den elektrischen Schlägen ein Äquivalent für die eigentlich erotischen Gefühle. In den Irrenhäusern finden wir im Überfluß Beispiele für diese Symbolik (die Schlangenphobien, Giftphobien, die elektrischen Ströme der Hysteriker und Paranoiker) und sie werden immer auf die gleiche Weise interpretiert. Man braucht aber nicht einmal die Irrenhäuser zu bemühen: man entdeckt diese Symbolik auch mitten unter uns, an Menschen, die sich in Freiheit befinden.

Die homosexuelle Fixierung Bedloes an Templeton manifestiert sich nun auf vielfache Weise: der alte Doktor dringt in den jungen Mann durch seine magnetische Ausstrahlung ein,[58] der wie die Erotik auf die Nerven einwirkt, schließlich durch den Schlangen-Blutegel-Phallus, und dadurch auch durch sein Gift-Sperma. Auf diese Weise wurde Oldeb getötet und dann Bedloe, beide starben durch den vergifteten und schlangenartigen Pfeil eines Feindes: man weiß außerdem, wie oft im Unbewußten der F e i n d eine Darstellung des Vaters ist. Wir sehen also in diesem ganzen Bilde die klassische Darstellung einer passiven homosexuellen Bindung an den Vater nach dem sadistisch-phallischen Schema, die Darstellung einer Haltung, die beinahe alle Knaben einmal in ihrem Leben eingenommen haben und die im Unbewußten manches Mannes beharrlich weiterlebt. Die Einschußstelle an der Schläfe ist dabei als eine klassische Verschiebung von unten nach oben anzusehen, die durch die Zensur hervorgerufen wurde. Und der Feind mit dem vergifteten Pfeil und der Dr. Templeton stellen

58) Siehe den bereits (auf S. 109, Anmerkung 51) zitierten Fall Schreber, die Wolluststrahlen, die Gott dem Präsidenten Schreber sendet, und die dieser die „Nerven" Gottes nennt. Bedloe wird übrigens von Templeton wegen „Neuralgie" behandelt.

beide eine ebenso enge, diesmal aber väterliche Identität dar wie die zwei „Brüder“, der ältere Oldeb und der jüngere Bedloe, welche beide der unseligen Liebe zum Doktor zum Opfer fallen.

Von hier aus können wir wieder zur Biographie Poes zurückkehren. Die doppelte Vaterschaft Templetons hatte für Poe in der Realität ein wirkliches Urbild: Edgar besaß ja tatsächlich einen Bruder, Henry. Der kränkliche, alkoholsüchtige und schwindsüchtige Henry war wie Oldeb vor seinem Bruder und in sehr jungen Jahren gestorben (Oldeb mit zwanzig Jahren, Henry mit vierundzwanzig Jahren). Ich glaube nun, daß die in der Beschreibung Bedloes angedeutete Lungenphthise die passiv feminine Einstellung dem Vater gegenüber anzeigt: tatsächlich hat der kleine Edgar vor allem seine Mutter an dieser Krankheit sterben sehen; und seine schwindsüchtige Mutter war es wohl auch, die er im Arm irgendeines Mannes, des Herrn X, des unbekannten Liebhabers der Elizabeth, liegen gesehen hatte. So konnte der schwindsüchtige und sterbende Bruder durch seine Krankheit mit der Mutter identifiziert werden, und Edgar konnte in der Geschichte von den Zerrissenen Bergen dieses Schema einer vermittelnden Identifizierung mit einem analogen und schon verschwundenen Bruder anwenden, um sein passives Verhalten gegenüber dem Vater auszudrücken.

*

Zur Stütze unserer Behauptung wollen wir noch auf eine andere Geschichte Poes hinweisen, auf Die Tatsachen im Falle Waldemar,[59] in der die „magnetische“ Passivität gegenüber dem Vater besonders deutlich vorgeführt wird.

59) *The Facts in the Case of M. Valdemar.* (*American Whig Review*, Dezember 1845; *Broadway Journal*, II, 24.)

Als Poe diese Geschichte schrieb, war er wahrscheinlich bereits der Nebenbuhler Griswolds bei Frau Osgood.[60] Willis hatte ihn ihr im Frühling 1845 vorgestellt, und im Dezember des gleichen Jahres erschien unsere Geschichte. Diese Situation trägt vielleicht auf interessante Weise zur Erklärung der Tatsachen bei, die sich im Falle Waldemar vor uns abspielen.

Der Erzähler der Geschichte ist ein neugieriger Geist. Er interessiert sich für den Magnetismus. Er hat „vor ungefähr neun Monaten" sich mit folgendem Gedanken beschäftigt: warum ist noch niemand *in articulo mortis* magnetisiert worden? Er ist auf der Suche nach einer Persönlichkeit, die sich ihm für ein solches Experiment zur Verfügung stellt. Deshalb, sagt er,

„fiel mir mein Freund Herr Ernst Waldemar ein, der bekannte Bibliothekar der *Bibliotheca forensica* und (unter dem Pseudonym Issachar Marx) Verfasser der polnischen Ausgaben des Wallenstein und des Gargantua. Herr Waldemar ... war besonders auffallend durch seine unerhörte Magerkeit und durch die weiße Farbe seines Backenbartes, der mit dem schwarzen Haupthaar seltsam kontrastierte, so daß man glauben mochte, er trage eine Perücke. Er war sehr reizbar ..."

Trotzdem gelingt es dem Erzähler nur zwei- oder dreimal, ihn zu magnetisieren.

„Meinen Mißerfolg in dieser Hinsicht schrieb ich immer seiner zerrütteten Gesundheit zu; denn einige Monate, ehe ich mit ihm bekannt wurde, hatten seine Ärzte ihn für unrettbar schwindsüchtig erklärt. Es war übrigens seine Gewohnheit, von seiner bevorstehenden Auflösung als von einer unvermeidlichen Tatsache, die nicht bedauert werden sollte, zu sprechen ..."

---

60) *Israfel*, S. 682: „Aber Poe hatte neben sich einen Rivalen in dem Dr. Griswold, den sie (Frau Osgood) eine Zeitlang in einen leidenschaftlichen Dichter verwandelte", sagt Stoddard.

Man kann sich der Vermutung nicht erwehren, daß wir es bei diesem bekannten Bibliothekar mit Rufus Griswold, dem damaligen Rivalen Poes, zu tun haben. Die Beziehungen zwischen Poe und Griswold waren immer sehr seltsam, ein eigenartiges Gemisch von Anziehung und Haß auf seiten des einen, von Schmeichelei und Haß auf seiten des andern. Das sind typisch ambivalente Beziehungen, wie wir sagen würden, Beziehungen, auf welche die Ambivalenz gegenüber dem Vater Poes — gegen John Allan — zum Teil verschoben zu sein scheint. Die Verschiebung ging so weit, daß Poe, der sein ganzes Leben darunter gelitten hatte, nicht der „Erbe“ Allans gewesen zu sein, durch eine seltsame Umkehrung der Situation den Feind Griswold zu seinem Universal-„Erben“, zum Vollstrecker seines literarischen Testaments, machte.

Im Falle des Herrn Waldemar scheint nun die Situation Griswold-Poe bei einer analogen Umkehr angelangt zu sein. Der Erzähler der Geschichte ist Poe selbst; Waldemar ist Griswold, Poes Nebenbuhler bei einer Frau und in der Dichtkunst, eine ödipale Vater-Imago. Aber hier ist dieser, Waldemar, schwindsüchtig — so wie Elizabeth Arnold früher und Frances Osgood jetzt schwindsüchtig gewesen waren — und „passiv“ in seinem Verhalten gegenüber dem Vater, der nun von Poe, man weiß auf welche makabre und abstoßende Weise, gespielt wird. Man hat den Eindruck, daß in unserer Geschichte diese sich auf den Vater, seinen Magnetismus, sein Nervenfluidum beziehende erotische Passivität (eine Passivität, die es sogar dulden würde, daß er durch den Vater den Tod erleidet) dem Vater zurückgegeben, gegen ihn verwendet wird, daß sie nach dem hier neu auftauchenden magnetischen Schema mit dem ursprünglichen Ödipusverbrechen verschmilzt.

Denn man weiß, was der Freund unter dem Vorwand, das Leben des sterbenden Herrn Waldemar zu verlängern, mit ihm macht. Er wird von dem Sterbenden einen Tag vor dessen

Tod ans Lager gerufen, hypnotisiert ihn und verzögert dadurch das Eintreten des furchtbaren Augenblickes. Der Tod kommt trotzdem. Aber: die Auflösung ist aufgehalten worden. Sieben Monate hindurch kann der Tote noch seine schwarze, angeschwollene, scheußliche Zunge bewegen und mit seiner Stimme aus dem Jenseits sprechen. Sobald man ihn jedoch aus seinem langen Trancezustand erwecken will, zerfällt in weniger als einer Minute sein ganzer, verfaulter Körper. „Auf dem Bett vor uns lag eine ekelhafte, stinkende Masse." So kann sich der Wunsch nach der Auflösung des Vaters, eine Variante des Todeswunsches, ins Gegenteil verwandeln: in den Wunsch, den Vater vor der Auflösung zu bewahren. Hinter diesem Wunsch verbirgt sich die gleiche Heuchelei des Unbewußten wie hinter der Sage vom Ewigen Juden, in welcher das Verlangen, den Vater zu töten, durch sein Gegenteil ausgedrückt wird: er möge ewig umherirren und leben.

Die Analyse dieser Geschichten bezweckte, jene Passivität gegen den Vater, für die Templeton und Bedloe ein deutliches und unmittelbares Beispiel liefern, evident zu machen. In der Erzählung vom Herrn Waldemar scheint das Thema zwar mit verkehrten Vorzeichen versehen zu sein, aber es ist in ihr trotzdem enthalten, mit allen erotischen Strömungen, die von ihm ausgehen, und mit seinem erotischen Magnetismus.

*

Der Engel des Sonderbaren[61] hat einen Untertitel: *An extravaganza*; aber diese Extravaganz ist — wie alle Träume mit absurdem, manifestem Inhalt — überaus sinnvoll, wenn wir ihren latenten Inhalt betrachten.

Der Held unserer Geschichte sitzt an einem Novembernachmittag nach einer guten Mahlzeit allein im Speisezimmer

61) *The Angel of the Odd.* (*Columbian Magazine*, Oktober 1844.)

vor dem Kamin. Neben ihm stehen „etliche Flaschen Wein, Schnaps und Likör". Eine Zeitung fällt ihm in die Hand und er liest folgende Notiz:

„Mannigfalt und sonderbar sind die Wege zum Tode. Wir entnehmen einem Londoner Blatt den Bericht vom Ableben eines Mannes, der durch eine außergewöhnliche Ursache herbeigeführt wurde. Er spielte *puff the dart*, ein Spiel, das darin besteht, daß man einen langen Nadelbolzen durch ein Blasrohr nach der Zielscheibe bläst. Er steckte nun den Bolzen in das verkehrte Ende des Rohres und holte tief Atem, um den Pfeil mit voller Lungenkraft aus dem Blasrohr zu treiben. Da fuhr ihm die Nadel in den Schlund. Sie geriet in die Lunge, und schon nach wenigen Tagen war der Mann eine Leiche."

Daß ein Fremdkörper in die Lunge eindringt, kommt zwar selten vor, ist aber keineswegs unwahrscheinlich. Unser Leser glaubt trotzdem nicht an diese Möglichkeit und gerät bei der Lektüre, ohne genau zu wissen warum, in eine rasende Wut. Er glaubt nicht an alle diese sonderbaren Zwischenfälle, von denen die Zeitungen berichten! Wir aber erinnern uns an den Pfeil und an den Blutegel Bedloes und erkennen sofort, daß sich etwas im Gefühl unseres Erzählers gegen diese nach dem oralen (*fellatio*) und sadistischen (Tod durch Eindringen des Bolzens) Schema vorgetragene passive homosexuelle Phantasie auflehnt.

Eine unwahrscheinliche Stimme ist in diesem Augenblick neben ihm zu hören: „Kott, was fir Essel du sein dann!" Nachdem der Erzähler zuerst vergeblich gesucht hat, woher sie kommt, entdeckt er schließlich neben sich bei Tisch eine phantastische Gestalt.

„Ihr Leib war ein Weinfaß, eine Rumtonne oder etwas Ähnliches und bot ein durchaus Falstaffsches Aussehen. Am Unterleib befanden sich zwei Fäßchen, die offenbar die Stelle der Beine vertreten sollten. Anstatt der Arme baumelten von der oberen Hälfte des Rumpfes zwei Flaschen von ausreichender Länge mit den

Hälsen nach unten an Stelle von Händen. Was ich für den Kopf des Scheusals halten mußte, war eine jener hessischen Schnapstrinkerflaschen, die wie Schnupftabaksdosen mit einem Loch in der Mitte des Deckels aussehen. Diese Schnapstrinkerflasche (obenauf saß ein Trichter, der wie eine Sportmütze ins Gesicht gezogen war) stand mit der Kante auf der Tonne, die Mündung mir zugekehrt; und durch diese Öffnung, die verkniffen schien wie die Lippen einer sehr empfindsamen alten Jungfer, stieß das Geschöpf jene rumpelnden und brummelnden Töne aus, die ohne Zweifel eine verständliche Redeweise darstellen sollten.“

Wir haben in dieser Person, die nur aus Wein oder Likörbehältern besteht, eine richtige Alkoholphantasie vor uns! Aber man kann in ihr noch mehr entdecken: schon früher konnten wir zu verschiedenen Malen bemerken, daß das Verlangen nach Alkohol bei Poe, wie bei allen Trunksüchtigen, seine älteste und tiefste Wurzel in der Oralerotik des Säuglings habe, der von der Frau gestillt wird. Hier sehen wir nun, wie der Alkohol zu seiner Quelle zurückkehrt, der integrierende Bestandteil eines zwar phantastischen, aber beseelten Körpers wird. Das F a ß A m o n t i l l a d o und das nicht weniger symbolische Faß, auf dem in der S c h w a r z e n K a t z e der Nachfolger Plutos thront, ist zum sprechenden, gehenden Faß geworden, das Flaschenarme hat, welche schweren Brüsten gleichen, die ihre Hälse anbieten.

Aber der E n g e l d e s S o n d e r b a r e n, der auf so archaische Weise die Quelle der Trunksucht Poes verkörpert, ist noch etwas anderes als nur die Mutter. Er ist unserer Meinung nach zugleich auch der Vater. Die Regression, welche diese Geschichte bezeugt, greift nämlich sehr weit zurück, bis in jene Zeit, in welcher der Säugling noch nicht die Geschlechter unterscheiden konnte. Dadurch wurde es möglich, daß in dieser seltsamen und einzigen Gestalt beide Eltern verdichtet sind. Tatsächlich benimmt sich dieser euphemisch so genannte „Engel“ seinem Gegenredner gegenüber mit ganz väterlicher Brutalität.

Er erinnert dadurch an Allan. Er beschimpft den Erzähler, wirft ihm bei jeder Gelegenheit vor, daß er besoffen sei wie ein Faß. Ja, er schlägt ihn sogar und mehrere Male gibt er ihm, wie Allan, mit dem Hals einer seiner langen Flaschen eins über den Schädel und macht mit dem kläglichen Herrn, der seinen Diener herbeiläuten will, um sich von diesem Phantom zu befreien, und der dem „Engel" ein Salzfaß auf den Kopf zu werfen versucht hat, was er machen will.

Wir erinnern uns nun an die Notiz mit dem Bolzen. Die Flaschen-Arme des Engels des Sonderbaren stellen zweifellos die Mutterbrüste und zugleich den väterlichen Penis dar — nicht zu vergessen das Zwischenglied, den mütterlichen Penis, an den das männliche Kind seinerzeit geglaubt hat.[62] Alle diese Körperanhängsel, an denen man saugen kann, spielen eine wichtige Rolle in der unbewußten Genesis der Trunksucht und tauchen hier gemeinsam auf.

Die vollständige Passivität unseres Helden gegenüber seinem Besucher ist jetzt erreicht. Da er geschlagen wird, beginnt er wie ein kleines Kind zu weinen. Hierauf wird der „Engel" freundlicher und tröstet ihn. Er rät ihm an — Heuchelei! —, nicht mehr so viel zu trinken, Wasser in den Wein zu gießen und gießt in das Glas, das „etwa zu einem Drittel mit Portwein gefüllt war", eine farblose Flüssigkeit, „die er aus einer seiner Armflaschen ausgoß". Diese Flüssigkeit ist ein Körpersekret, Milch, Urin, Sperma (auf der Flasche klebt allerdings eine Etikette, auf der Kirschwasser steht), jedenfalls ein Liebesbeweis.

In diesem Augenblick nährt also der Engel, wie eine Mutter, mehrere Male das Kind mit seiner Ausscheidung, und unser Held seinerseits findet wie ein gesättigtes Kind endlich seine Ruhe wieder.

62) Siehe z. B. Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (Gesammelte Schriften, Bd. IX).

Der Engel erklärt dann seinem Gegenüber, „daß er der Geist sei, der über alle unangenehmen Zwischenfälle der Menschheit herrsche, und daß seine Tätigkeit darin bestehe, all die sonderbaren Vorkommnisse in Szene zu setzen, die immer die Verwunderung des Skeptikers hervorrufen". Er selbst duldet keinen Widerspruch und wird bei dem geringsten Zeichen von Unglauben rot vor Zorn. Darum schweigt unser Held und begnügt sich, während er mit geschlossenen Augen diesen Reden in seinem Fauteuil zuhört, damit, „Rosinen zu knabbern und die Stielchen davon im Zimmer umherzuschnippen." Der Engel erhebt sich nun „in großer Erregung" und geht mit drohenden Worten fort.

Dann setzt eine Reihe sonderbarer Vorkommnisse im Leben unseres Helden ein. Er soll seine Versicherungspolizze gegen Feuersbrunst, die am selben Tag um sechs Uhr erlischt, erneuern, schläft jedoch zu einem kleinen Nicker ein, nachdem er konstatiert hat, daß die Uhr erst halb sechs zeigt. Aber die Uhr steht: das Glas des Zifferblattes ist durch das Salzfaß zerbrochen worden, das den Kopf des „Engels" verfehlt hat, und im Schlüsselloch steckt eines der Rosinenstielchen, die unser Held durch das Zimmer geworfen. Am Abend schläft unser Held im Bett bei einem Buch ein, das Die Allgegenwart Gottes (d. h.: des Vaters) betitelt ist. Er träumt davon, daß der Engel des Sonderbaren ihn in einem Ozean von Kirschwasser ertränkt, welcher unaufhörlich aus einer der Flaschen mit dem langen Hals, die ihm als Arme dienen, herausfließt. Von Entsetzen gepeinigt, erwacht er gerade in dem Augenblick, in dem eine Ratte die brennende Kerze zu ihrem Loch trägt. Das Haus geht in Flammen auf, sein Besitzer rettet sich über eine Leiter, aber bevor er den Boden erreicht hat, wirft ein riesenhafter Kerl, der wieder an den Engel des Sonderbaren erinnert, die Leiter um, unser Held fällt und bricht sich den Arm.

Er hat durch diese Folge von sonderbaren Vorkommnissen sein Haus verloren, die Versicherung gegen Feuersbrunst wird nicht ausbezahlt und auch seine Haare sind von den Flammen versengt.

Er sucht jetzt Tröstung in der Frau. Er gefällt einer reichen Witwe. Aber wie er ihr zu Knien liegt, verwickelt sich seine Perücke in die Haare der Dame, die ihn wütend davonjagt.

Er verlobt sich ein zweitesmal. Er begegnet seiner Verlobten in einer vornehmen Straße, und in dem Augenblick, in dem er sie grüßen will, fällt ihm ein Fremdkörper ins Auge, so daß er plötzlich wie erblindet dasteht. Die Dame ist beleidigt, daß er sie nicht gegrüßt hat, der Fremdkörper hat also unseren Helden um seine zweite Braut gebracht. Der Engel des Sonderbaren kommt zwar herbei, aber zu spät; er befreit ihn mit ironischer Aufmerksamkeit von dem Staubkörnchen.

So hat unser Held, ganz wie William Wilson, zweimal bei Frauen keinen Erfolg. Er war auch schon vorher einmal, anläßlich der urethrisch-phallischen Autoerotik, die im Thema von der Feuersbrunst steckt, erfolglos geblieben. Es sieht ganz so aus, als ob Poe uns hier gestehen wollte: sein passives Verhalten gegenüber dem Vater sei eine der Ursachen seiner Impotenz gewesen. Und der Fremdkörper im Auge bildet ein würdiges Pendant zu dem Bolzen in der Lunge und dem Pfeil in der Schläfe.

Nun beschließt unser verzweifelter Held, zu der Mutter auf dem einzigen Weg zurückzukehren, welcher dem Impotenten zugänglich geblieben ist, nämlich in einer Mutterleibsphantasie. „(Ich) trat den Weg zum nächsten Flusse an. Hier entledigte ich mich meiner Kleider (denn ich sehe keinen Grund, warum man nicht sterben sollte wie man geboren wurde) und stürzte mich kopfüber in den Strom." Eine betrunkene Krähe ist der einzige Zeuge dieser Tat: sie fliegt „mit dem unentbehrlichsten

meiner Kleidungsstücke", mit der Hose unseres Helden davon. Dieser kann diese Pseudokastration nicht ertragen, er steigt aus dem Wasser, schlüpft mit seinen Beinen in die Ärmel seines Rocks und verfolgt den Vogel. Beim Laufen sieht er in die Luft, fällt in einen Abgrund und ergreift gerade rechtzeitig die Hängeleine eines vorüberfliegenden Ballons.

Er hält sich an ihr mit einem einzigen Arm fest, da der andere gebrochen ist. Der Ballon fliegt immer höher; unser Held schreit um Hilfe. Niemand hört ihn. Er faßt bereits den Entschluß, sich ins Meer fallen zu lassen. In diesem Augenblick hört er eine hohltönende Stimme: er blickt empor und erkennt den Engel des Sonderbaren, der „sich über den Rand des Korbes mit einer Pfeife im Mundwinkel" herauslehnt. Der Engel kümmert sich aber nicht um den Unglücklichen, welcher unten am Ende des Taues hängt. Er läßt ihm sogar eine große Flasche Kirschwasser auf den Kopf fallen und bedroht ihn mit einer andern. Unter diesem Zwang ergibt sich der Unglückliche ganz dem Engel des Sonderbaren. Er glaubt an das Sonderbare, an den Engel, an alles. Aber er kann nicht — und das fordert der Engel zum Zeichen der vollkommenen Unterwerfung — die rechte Hand in die linke Tasche seiner Hose stecken, weil der rechte Arm allein gesund geblieben ist (der andere ist ja gebrochen) und weil er keine Hose hat.

Der Engel schneidet nun das Tau ab, an dem der Unglückliche hängt; der fällt kopfabwärts durch den Kamin seines neuaufgebauten Hauses, das sich gerade unter ihm befindet, in das Speisezimmer hinein. Dieser Sturz erinnert an den des Hans Pfaal, der kopfabwärts aus seinem Ballon heraushängt und an dessen Geburtsphantasie. Der Engel des Sonderbaren schneidet wie ein Geburtshelfer die Nabelschnur des Neugeborenen durch, nachdem von dem Kind die Allmacht des Vaters anerkannt worden ist.

Und das Faktum, daß diese Geschichte „extravagant“ genannt wird und tatsächlich so ist, übersetzt wahrscheinlich den folgenden latenten Gedanken in den manifesten Inhalt der Geschichte: es ist tatsächlich eine Extravaganz, daß man den Vater der Mutter gleichstellt, den Alkohol der Milch, und daß die Fixierung an den einen mit der Fixierung an den andern Elternteil verschmilzt!

*

Die drei Erzählungen, welche wir soeben analysiert haben, und die alle drei auf der Grundlage einer Passivität gegenüber dem Vater aufgebaut sind, wurden 1844 oder 1845 veröffentlicht und sicher nicht lange vor dieser Zeit geschrieben. In dem Maße nun, in dem die paranoischen Züge am Charakter Poes mit dem fortschreitenden Alter deutlicher sichtbar wurden, scheint dieses Thema in seinem Werk stärker in den Vordergrund gelangt zu sein; am vollständigsten entfaltete es sich in seiner letzten großen Prosakomposition: in Heureka. Aber bevor wir Heureka besprechen, müssen wir noch jene Geschichte studieren, in welcher das passive Verhalten des Dichters seinem Vater gegenüber am großartigsten dargestellt wurde: Wassergrube und Pendel.

WASSERGRUBE UND PENDEL[63]

Der von der Inquisition Verurteilte, ein Opfer des Sadismus der Väter, beginnt, ohne uns jedoch zu sagen, für welches Verbrechen er ihnen ausgeliefert wurde, folgendermaßen seinen Bericht:

„Ich war krank — erschöpft und todkrank infolge der langen Todesangst — und als man mir die Fesseln löste und mir erlaubte niederzusitzen, fühlte ich, daß mir die Sinne schwanden. Das Urteil, das entsetzliche Todesurteil war der letzte Ausspruch, den meine Ohren deutlich vernahmen. Hiernach schmolzen die Stimmen der Richter in ein traumhaftes, ununterbrochenes Summen zusammen ...“ Der Verurteilte fällt schließlich in Ohnmacht. „Dann war meine Welt nur Schweigen und Stille und Nacht. ... doch kann ich nicht sagen, daß mein Bewußtsein geschwunden war. Wieviel davon noch blieb, versuche ich nicht zu enträtseln oder zu beschreiben; doch war nicht alles geschwunden. In tiefstem Schlummer — nein, im Delirium — nein, in Ohnmacht und Betäubung — nein, im Tode — nein! selbst im Grabe ist nicht alles Bewußtsein geschwunden. Sonst gäbe es keine Unsterblichkeit. Aus dem tiefstem Schlummer erwachend, zerreißen wir das Spinngewebe eines Traumes; aber eine Sekunde später — so zart ist das Gewebe oft — wissen wir schon nicht mehr, daß wir geträumt. Bei dem Erwachen aus einer Ohnmacht gibt es zwei Stadien: zuerst das Gefühl geistigen oder seelischen — dann das Bewußtsein körperlichen Daseins. Es ist wahrscheinlich, daß wir, falls es uns gelänge, im zweiten Zustand die Eindrücke des ersten zurückzurufen, diese Eindrücke voll fänden von Erinnerungen aus dem Abgrund des Jenseits. Und dieser Abgrund ist — was? Wie sollen wir seine Schatten von denen des Grabes unterscheiden? Wenn nun aber die Eindrücke dessen, was ich den ersten Zustand nannte, nicht willkürlich hervorgerufen werden können, kommen sie nicht — nach langer Pause oft — ungerufen und uns befremdend? ...“

---

63) *The Pit and the Pendulum.* (*The Gift*, 1843; *Broadway Journal*, I, 20.)

Wir haben die ganze Stelle, in der vom „Abgrund des Jenseits" die Rede ist, zitiert, weil es keine geeignetere Einführung in die folgende Erzählung gibt als diesen Absatz, der eine Einführung in einem wesentlich präziseren Sinne ist, als Poe glaubte. Denn was Poe durcheinander mit dem Delirium (mit jenem Zustand, in dem das Unbewußte herrscht) zitiert: der Schlaf, die Ohnmacht, der Tod, das Grab, das sind im Unbewußten Regressionen zur pränatalen Stufe hin. Die Unsterblichkeit, von der alle Menschenwesen träumen, und die vernichtet wäre, wenn im Grabe alles unterginge, stellt sicherlich vor allem die Projektion jenes Unsterblichkeitsgefühles, das allem Lebenden zugehört, in die Zeit über den Tod hinaus dar, sie ist wahrscheinlich der Ausdruck der Tatsache, daß sich das psychische und biologische Gedächtnis der Lebenden nur an die Zeit des Lebens erinnern kann. Aber vor dem Leben, das wir führen, seit wir das Licht gesehen haben, gab es eine Zeit, in der wir schon lebend waren, aber noch nicht in dem gewohnten, von Luft umgebenen, irdischen Leben existierten. Wir waren zu dieser Zeit in dem tiefen Obdach des mütterlichen Körpers begraben. Und da das Unbewußte sich die Vernichtung, das Nichts, nicht vorstellen kann, beginnt seine Psyche sich jener Tatsache zu bedienen, um das Nichts, von dem das Bewußte spricht, abzuleugnen, und zwar von dem Augenblick an, in dem das kleine menschliche Lebewesen Kenntnis von dieser ersten seiner Behausungen erhalten hat, eine Kenntnis, zu der ihm eine Art verschwommener Trieb oder biologische Mneme verhilft. Der Zustand nach dem Tode entspricht daher dem Zustand vor der Geburt, das Weiterleben im Grabe dem fötalen Vorleben. Obwohl wir noch nicht Bürger der Welt waren, lebten wir im Mutterkörper ein geheimnisvolles Leben außer der Welt, außerhalb der Zeit, im Unendlichen und im Unterirdischen: dem wird auch unser Leben nach dem Tode gleichen. Daher verlegten die primitiven

früheren Religionen den Aufenthalt der Verstorbenen unter die Erde, wie in einen riesenhaften Uterus; die elysäischen Gefilde waren wie der Tartarus unterirdische Landschaften, die jenseits des Styx lagen. Erst eine zweite Verarbeitung hat das Paradies in den Himmel projiziert und der Erde nur das Grab und die Hölle gelassen.

Beschäftigen wir uns jetzt mit der Fortsetzung der Poeschen Erzählung. Wir steigen mit dem in Ohnmacht gefallenen Verurteilten, der durch diese Ohnmacht in einen halbfötalen Zustand geraten ist, in eine wirkliche Unterwelt hinab:

„Bei meinen häufigen bewußten Anstrengungen, mich zu erinnern, bei meinen gewaltsamen Mühen, irgendein Merkmal aus dem Zustand scheinbaren Nichtseins, in den meine Seele entglitten, ins klare Bewußtsein herüberzuretten, gab es Augenblicke, in denen ich ein Gelingen träumte; es gab kurze, sehr kurze Momente, in denen ich Erinnerungen heraufbeschwor, die mir in der hellen Vernunft späteren völligen Wachseins als unbedingt jenem Zustand scheinbarer Bewußtlosigkeit entstammend erschienen. Diese Schatten eines Erinnerns redeten undeutlich von hohen Gestalten, die mich aufhoben und schweigend abwärts trugen, hinab — hinab — und tiefer hinab, bis ein furchtbares Schwindelgefühl mich erfaßte bei dem bloßen Gedanken der Unendlichkeit des Niedergleitens. Sie redeten auch von dumpfem Schreckgefühl im Herzen, weil dieses Herz so unnatürlich still war. Dann kam ein Empfinden völliger Unbewegtheit aller Dinge, als ob die, die mich trugen — ein gespenstischer Zug —, in ihrem Abwärtsdringen die Grenzen des Grenzenlosen überschritten hätten und nun ausruhten von der Mühsal ihres Werkes. Hiernach erinnerte ich mich an ein flach ausgestrecktes Liegen, an feuchten Dunst; und dann war alles Wahnsinn — Wahnsinn eines Bewußtseins, das sich mit dem Unfaßbaren, dem Verbotenen abmühte."

Der Verurteilte erwacht, sein Herz beginnt wieder heftigst zu schlagen, er wird sich der Tatsache, daß er existiert, wieder bewußt und schließlich — oh, Schrecken! — findet er auch seine Denkfähigkeit wieder.

„Bis dahin hatte ich die Augen nicht geöffnet. Ich fühlte, daß ich ungefesselt auf dem Rücken lag. Ich streckte die Hand aus, und sie fiel schwer auf etwas Feuchtes und Hartes. Da ließ ich sie einige Minuten liegen, während ich versuchte, mir vorzustellen, wo und was ich wohl sei. Ich hätte gerne die Augen geöffnet, aber ich wagte es nicht. Ich fürchtete den ersten Blick auf meine Umgebung. Es war nicht Furcht, etwas Entsetzliches zu erblicken, sondern das Grauen, nichts zu sehen. Endlich, mit wilder Verzweiflung im Herzen, öffnete ich schnell die Augen. Meine schlimmsten Ahnungen bestätigten sich. Schwarze, ewige Nacht umgab mich. Die Dichtigkeit der Finsternis lastete auf mir und ließ mich erstarren. Die Luft war unerträglich dumpf ..."

Wie großartig ist dieser — in unserem Fall gewiß gerechtfertigte — Anfall von Klaustrophobie geschildert! Die infantile Angst vor der Finsternis, das Gefühl des Erstickens, die Feuchtigkeit, die Einsamkeit und das Eingekerkertsein in einem geschlossenen Raum, all dies trägt dazu bei, um aus dem Inquisitionsgefängnis eine vollkommene Mutterleibsphantasie nach dem Angstschema zu machen. Zu dieser Interpretation gehört auch, wie wir schon hier erwähnen wollen, daß bei all den Torturen, die der Verurteilte erdulden muß, niemals die Kälte erwähnt wird, obwohl das Gefängnis sehr feucht und tief ist und der durch die erlittenen Leiden und durch das Fasten erschöpfte Gefangene, wie wir später erfahren werden, nur mit einem Kleid aus grober Wolle bekleidet war. Beachten wir ferner, wie sehr in dieser ganzen Geschichte das Thema Schlaf dominiert.

Der Unglückliche, der zuerst ganz unbeweglich liegen bleibt, versucht nun, über seine Lage nachzudenken:

„... dennoch nahm ich keinen Augenblick an, daß ich tot sei."

Er weiß, daß am Abend des Tages seiner Verurteilung ein Autodafé, eine seltene Festlichkeit, stattgefunden habe. Warum, fragt er sich, ist er nicht mit den andern hingerichtet worden?

„Ein fürchterlicher Gedanke trieb plötzlich mein Blut in Wogen zum Herzen, und für kurze Zeit sank ich von neuem in Bewußtlosigkeit. Als ich mich erholt hatte, sprang ich sofort auf die Füße; jeder Nerv in mir zuckte. Ich streckte die Arme in die Höhe und rundherum nach allen Seiten. Ich fühlte nichts und fürchtete mich dennoch, einen Schritt zu machen, aus Angst, an die Mauern eines Grabes zu stoßen ... Ich machte viele Schritte vorwärts, doch noch immer war alles Finsternis und Leere. Ich atmete freier, es war offenbar, daß meiner wenigstens nicht das scheußlichste Geschick harrte.“

Der Eingeschlossene bewegt sich wie ein Kind in dem Mutterleib und überzeugt sich auf diese Weise davon, daß er wenigstens nicht lebend beerdigt ist. Die Angst vor dem Gedanken, lebend beerdigt zu sein, — die bei Poe so stark entwickelt war — stammt, wie jede Analyse beweist, unmittelbar aus dem unbewußten, unter dem negativen Zeichen von Angst ausgedrückten Wunsch, in den Mutterleib zurückzukehren. Und den Mutterleibsangstphantasien wird unser Gefangener tatsächlich nicht entgehen.

„Und nun, während ich mich vorsichtig weitertastete, drängten sich tausend unbestimmte Gerüchte über die Schrecken von Toledo meinem Gedächtnis auf ... Hatte man mich für den Hungertod in dieser ewigen unterirdischen Nacht bestimmt; oder welches, vielleicht noch gräßlichere Schicksal erwartete mich? Daß das Ende Tod sein würde, und zwar ein Tod von mehr als gewöhnlicher Bitternis, schien mir, der ich den Charakter meiner Richter kannte, gewiß. Die Art und die Stunde des Sterbens waren das einzige, was mich noch beschäftigte und noch beunruhigte.“

Der Gefangene beschließt nun, sein Gefängnis abzumessen, indem er die gleichmäßigen Mauern abtastet. Um seinen Ausgangspunkt wiederzufinden, will er das Messer irgendwo in die Mauer stechen, aber man hat es ihm mit der Kleidung, die

„gegen eine Umhüllung aus grober Wolle vertauscht“

war, weggenommen. Er reißt nun ein Stück von seinem Kleidersaum ab, legt ihn auf die Erde und geht auf Entdeckungen aus.

„Aber ich hatte weder mit der Ausdehnung des Kerkers noch mit meiner eigenen Schwäche gerechnet. Der Boden war feucht und schlüpfrig, ich war eine Zeitlang vorwärts getappt, als ich strauchelte und fiel. Eine ungeheure Müdigkeit zwang mich, ausgestreckt liegenzubleiben, und bald befiel mich in dieser Lage der Schlaf.

Als ich erwachte und den Arm ausstreckte, fand ich neben mir ein Stück Brot und einen Krug Wasser. Ich war zu erschöpft, um über diesen Umstand nachzudenken; sofort aß und trank ich gierig."

So wird unser Gefangener wie der Fötus, allerdings weniger liebevoll als ein solcher, in seinem „Gefängnis" von der unsichtbaren Vorsehung genährt. Er setzt dann, ein wenig gestärkt, die Reise um sein Gefängnis herum fort, und glaubt zu entdecken, daß dessen Umfang, wobei viele Mauerwinkel gerechnet sind, fünfzig Yards beträgt.

Er beschließt nun, den Raum zu durchqueren. Der Boden ist schlüpfrig; der Rest des zerrissenen Saums seines Kleides verfängt sich in seinen Füßen. Er fällt mit voller Wucht aufs Gesicht...

„In der ersten Verwirrung bemerkte ich nicht sogleich einen befremdenden Umstand, der jetzt, ein paar Sekunden später und während ich noch ausgestreckt dalag, meine Aufmerksamkeit erregte. Es war folgendes: mein Kinn ruhte auf dem Boden des Kerkers, meine Lippen aber und der obere Teil des Kopfes, die meinem Gefühl nach tiefer lagen als das Kinn, berührten nichts. Gleichzeitig schien meine Stirn in klebrigen Dämpfen zu baden, und der unverkennbare Geruch verwesender Schwämme drang mir in die Nase. Ich streckte den Arm aus und schauderte, als ich fand, daß ich genau am Rande einer kreisrunden Schachtöffnung hingefallen war, deren Umkreis festzustellen natürlich gegenwärtig nicht in meiner Macht lag. Es gelang mir, von dem feuchten Mauerrand ein Steinchen loszubröckeln; ich ließ es in den Abgrund fallen. Viele Sekunden lang lauschte ich dem Widerhall, den sein Anschlagen an die Steinwände verursachte; endlich hörte ich ein dumpfes Aufklatschen im Wasser, dem ein vielfältiges Echo folgte."

So entdeckt der Verurteilte den einzigen Ausgang aus seinem Gefängnis, den schreckeinjagenden Brunnenschacht, der

in den Abgrund hinunterführt und dessen symbolischer Sinn am Schluß der Geschichte noch deutlicher erfaßt werden wird.

Eine Tür, die sich bei dem Aufklatschen im Wasser schnell über dem Kopf des Gefangenen geschlossen und geöffnet hat, bringt ihm nun zum Bewußtsein, wie scharf er beobachtet wird.

„An allen Gliedern zitternd, tastete ich meinen Weg zur Mauer zurück. Ich war entschlossen, lieber dort zu sterben, als mich in die Schrecken der Grube zu wagen. Meine Phantasie malte sich jetzt aus, daß ihrer viele hier im Raum verteilt seien. In anderer Seelenverfassung hätte ich vielleicht den Mut gehabt, mein Elend durch einen Sprung in solch einen Abgrund zu beenden, jetzt aber war ich der Feigste der Feigen. Auch konnte ich nicht vergessen, was ich über diese Brunnen gelesen: daß das plötzliche Auslöschen des Lebens keineswegs in der Absicht derer lag, die diese entsetzlichen Wassergruben angelegt hatten."

Erregung und Angst halten den Unglücklichen lange Zeit wach, schließlich aber schlummert er doch ein. Beim Erwachen steht von neuem ein Krug Wasser neben ihm, daneben liegt ein Brot. Da er vor Durst vergeht, leert er den Krug in einem Zug. (Wir begegnen hier wieder den Durstqualen im P y m.) Aber

„dem Wasser mußte ein Schlafmittel beigemengt sein, denn kaum hatte ich es getrunken, als mich unwiderstehliche Schlafsucht befiel. Ich sank in tiefen Schlummer, in eine Art Todesschlummer. Wie lange er währte, weiß ich natürlich nicht, als ich aber wieder die Augen öffnete, waren die Dinge um mich her sichtbar. Ein seltsamer schwefliger Glanz, dessen Ursprung ich zunächst nicht feststellen konnte, gestattete mir, den Umfang und das Aussehen meines Kerkers wahrzunehmen".

Der Verurteilte entdeckt, daß sein Gefängnis ungefähr halb so groß ist, als er angenommen hatte. Dieses Detail beginnt ihn zu beunruhigen, denn seine Seele „nahm ein merkwürdiges Interesse an Kleinigkeiten". Er begreift schließlich, daß er bei seiner Forschungsreise durch das Gefängnis, nachdem er vor Erschöpfung an der Mauer eingeschlafen, denselben Weg

zurückgegangen war und infolgedessen alles doppelt gezählt hatte.

„Auch über die Form des Gefängnisses hatte ich mich getäuscht." Es ist weniger unregelmäßig, als er geglaubt, und die Winkel, die der Gefangene im Dunkel abgetastet hatte, waren „nichts als leichte Vertiefungen, die der Zahn der Zeit in unregelmäßigen Zwischenräumen in die Mauer gefressen hatte. Die Grundform des Gefängnisses war ein Viereck. Was ich zuerst für Steinmauern gehalten, schien mir jetzt Eisen oder sonst ein Metall zu sein, dessen große Platten da, wo sie aneinandergenietet waren, die leichten Vertiefungen bildeten. Die ganze Fläche dieser erzenen Wände war mit groben Zeichnungen bemalt, mit all den abscheulichen und abstoßenden Darstellungen, wie der Aberglaube der Mönche sie erfunden. Drohende Teufelsfratzen auf Totenskeletten und andere noch viel gräßlichere Gestalten bedeckten und verunzierten die Wände."

Die Farben scheinen fleckig geworden zu sein. Der Fußboden ist aus Stein.

„In der Mitte gähnte das runde Brunnenloch, dessen Schlund (*jaws*, Kinnbacken) ich entronnen ... Nur undeutlich und mit vieler Mühe konnte ich dies alles erblicken, denn während meines Schlafes hatte sich meine Lage sehr verändert. Ich lag jetzt langausgestreckt auf einer Art niedrigem Holzrahmen. Ich lag auf dem Rücken und war mit einem langen Riemen, der einem Sattelgurt glich, an das Holz festgebunden. Der Riemen war mir viele Male um Leib und Glieder geschlungen und ließ nur dem Kopf und dem linken Arm so viel Bewegungsfreiheit, daß ich mich mit vieler Anstrengung aus einer irdenen Schüssel am Boden mit Nahrung versehen konnte."

Der Krug ist fort, der vom Durst gepeinigte Gefangene findet nur ein Mahl

„aus scharfgewürztem Fleisch vor".

„Aufwärtsblickend betrachtete ich die Decke meines Gefängnisses. Sie war etwa dreißig bis vierzig Fuß hoch und aus demselben Material wie die Seitenwände. Auf einem der Deckenfelder erregte eine sonderbare Figur meine ganze Aufmerksamkeit. Es war eine gemalte Gestalt der Zeit, so wie sie gewöhnlich dargestellt wird,

nur daß sie anstatt der Sichel etwas in Händen hielt, was ich auf den ersten Blick als ein gemaltes Pendel ansah, dergleichen man oft auf alten Uhren findet. Dennoch war da etwas in der Erscheinung des Instrumentes, das mich veranlaßte, es aufmerksamer zu betrachten. Während ich nun senkrecht hinaufstarrte — denn es befand sich genau über mir —, bildete ich mir ein, daß es sich bewege ... Seine Schwingungen waren kurz und selbstredend langsam ..."

Nachdem der Gefangene einige Minuten lang die langsamen und ihn ermüdenden Pendelschwingungen beobachtet hat, wendet er den Blick von ihnen weg, andern Dingen zu. Riesenhafte Ratten, die aus dem Brunnen hervorgekommen und von dem Geruch des Fleisches angelockt und nach ihm gierig sind, beginnen ihn zu beschäftigen und

„es bedurfte vieler Mühe und Aufmerksamkeit, sie von der Schüssel fernzuhalten".

„Es mochte eine halbe Stunde vergangen sein, vielleicht sogar eine ganze Stunde . . ., als ich meine Augen wieder aufwärts wandte ... Die Schwingungen des Pendels hatten an Ausdehnung fast um einen Meter zugenommen. Als natürliche Folge war auch die Schnelligkeit viel größer; was mich aber hauptsächlich beunruhigte, war die Tatsache, daß es sich merklich herabgesenkt hatte. Ich bemerkte jetzt mit namenlosem Schrecken, daß sein unterer Teil in einem Halbmond aus blitzendem Stahl bestand, der von einem Horn zum andern etwa einen Fuß maß; die Hörner waren nach oben gerichtet und die untere Kante schien scharf wie ein Rasiermesser. Das Pendel schien auch so massiv und schwer wie ein solches, denn es verdickte sich nach oben zusehends. Es hing an einem dicken Messingstab und das ganze zischte, pfiff beim Durchschneiden der Luft.

Ich konnte nicht länger zweifeln, welche neue Todesmarter die in Grausamkeiten so erfinderischen Mönche für mich ausgewählt hatten ..."

Der Unglückliche ist dem Brunnen, diesem Höllenpfuhl nur entronnen, um die Beute einer noch ausgeklügelteren Strafe zu werden. Wir werden den latenten Symbolsinn dieser Ereignisse später genauer untersuchen und begnügen uns hier mit dem bloßen Bericht.

„Was nützt es, die langen, langen Stunden übermenschlichen Entsetzens zu schildern, in denen ich die sausenden Schwingungen des scharfen Stahles zählte."

Er hat hier nichts, womit er die Zeit messen kann. Das Pendel senkt sich mit marternder Langsamkeit herab ...

„Es können viele Tage gewesen sein — ehe es so dicht über mich hinfegte, daß mich sein heißer Atem fächelte. Der Geruch des scharfen Stahls drang mir in die Nase ... Ich wurde toll und rasend und strengte mich an, soviel ich konnte, um mich dem Schwung der fürchterlichen Schneide entgegenzuheben. Und dann wurde ich plötzlich ruhig und lag und lächelte auf zu dem glitzernden Tod, wie ein Kind wohl ein seltsames Spielzeug anlächelt."

Der Gequälte fällt in Ohnmacht. Beim Erwachen bemerkt er, daß er trotz seiner grauenhaften Angst Hunger leidet. Er steckt daher die Reste der Nahrung, welche ihm die Ratten gelassen haben, in den Mund. In diesem Augenblick „durchzuckte es mich wie eine Ahnung von Freude — von Hoffnung", ohne daß er klar erfassen kann, was er von ihr halten soll.

„Die Schwingungen des Pendels liefen rechtwinkelig zu meiner Körperlage. Ich sah, daß der Halbmond bestimmt war, mir quer durchs Herz zu schneiden. Er würde den Stoff meines Kleides schlitzen; er würde zurückschwingen und den Schnitt wiederholen — wieder und wieder. Ungeachtet seiner schrecklich weiten Schwingung (einige dreißig Fuß oder mehr) und der pfeifenden Gewalt im Niedersausen, die wohl sogar diese Eisenwände zu durchschneiden vermochte, würde das Pendel doch minutenlang nur meine Kleider schlitzen."

Inzwischen steigt das Pendel immer tiefer und tiefer und tiefer herab.

„Ich sah, daß weitere zehn oder zwölf Schwingungen den Stahl nun tatsächlich in Berührung mit meinen Kleidern bringen würden, und bei dieser Beobachtung überkam meinen Geist ganz plötzlich die klare, gesammelte Ruhe der Verzweiflung. Zum erstenmal seit vielen Stunden oder vielleicht Tagen dachte ich. Ich gewahrte jetzt, daß die Riemen und Gurte, die mich umschlangen, aus einem

einzigen Stück bestanden. ... Der erste Schnitt des rasiermesserscharfen Halbmonds würde also meine gesamten Fesseln derart lösen, daß ich sie mit Hilfe meiner linken Hand abwinden konnte."

Vergebliche Hoffnung! Der Gequälte hebt den Kopf so hoch, daß er seine Brust überblicken kann.

„Die Gurte umwanden Glieder und Körper nach allen Richtungen — nur nicht in der Schnittbahn des zerstörenden Pendels!"

Aber das unbestimmbare Gefühl, die Hoffnung, die ihn vorhin, als er die Nahrung zu sich genommen, beglückt hat, taucht wieder auf.

„Seit vielen Stunden wimmelten die Ratten um den niedrigen Holzrahmen, auf dem ich lag. Sie waren wild, frech, zudringlich ... Mit den Stückchen des fettigen und starkgewürzten Fleisches, das mir noch geblieben, rieb ich nun die Gurte überall da ein, wo sie mir erreichbar waren; dann zog ich die Hand zurück und lag atemlos still."

Zu den Ratten, die ihn bereits umkreisen, kommen nun neue Scharen aus dem Brunnen hinzu und stürzen sich auf den Gequälten. Ein unsagbares Ekelgefühl packt ihn bei dieser Berührung; aber, meint er,

„ich hatte mich in meiner Berechnung nicht geirrt, ich hatte nicht umsonst ausgehalten. Ich fühlte endlich, daß ich frei war. Die Gurte hingen in Fetzen um meinen Leib. Aber das schwingende Pendel berührte schon meine Brust. Es hatte den Stoff meines Kleides geschlitzt. Es hatte das Hemd durchschnitten. Zwei weitere Schwingungen machte es, und ein stechender Schmerz zuckte mir durch alle Nerven. Aber der Augenblick der Befreiung war gekommen ..."

Ruhig und vorsichtig entgleitet der Verurteilte „den umschlingenden Bändern und dem Bereich der stählernen Schneide". Dann ruft er aus: „Für den Augenblick wenigstens war ich frei!" Aber die Inquisition wacht.

„Ich war kaum von meinem hölzernen Marterbrett auf den Steinboden der Zelle getreten, als die Bewegung der Höllenmaschine

aufhörte und ich gewahrte, wie sie von irgendeiner unsichtbaren Kraft zur Decke emporgezogen wurde ..."

Welche neue Qual, denkt der Unglückliche voll Entsetzen, wartet jetzt auf mich?

„Irgendetwas Ungewöhnliches — eine Veränderung, die ich zunächst nicht genau feststellen konnte — hatte unverkennbar hier (in dem Raum) stattgefunden."

Der Gefangene bemerkt nun, daß die Eisenwände des Gefängnisses durch eine Spalte „von etwa eines halben Zolles Breite" vom Boden getrennt sind: von dorther dringt der schweflige Lichtschein durch. Da „... begriff ich auf einmal die geheimnisvolle Veränderung des Raums". Die Farben der Wandfiguren, die vorher

„verblaßt und unklar schienen ..., erstrahlten jetzt von Augenblick zu Augenblick in immer stärker werdendem Glanze ... Seltsam gespensterhafte Augen ... glühten in schauerlichem Glanze eines Feuers, das hinter den Wänden flammen mußte, sosehr ich mir auch einzureden versuchte, es bestände nur in meiner Einbildung.

Einbildung! Bei jedem Atemzug drang in meine Nase der Dunst von glühendem Eisen. Ein erstickender Geruch beherrschte den ganzen Raum ... Ein satteres Karmin ergoß sich über die blutigen Gemälde. Ich keuchte. Ich rang nach Atem. An der Absicht meiner Peiniger war nicht zu zweifeln ... Ich flüchtete vor dem glühenden Metall in die Mitte der Zelle. Gegenüber der Vernichtung durch das Feuer, die meiner wartete, erschien mir der Gedanke an die Kühle des Brunnens wie lindernder Balsam. Ich eilte an seinen gefahrvollen Rand; ich spähte gespannt hinunter. Der Glutschein von der glühenden Decke erleuchtete seine verborgensten Winkel. Dennoch — eine verzweifelte Minute lang — sträubte sich mein Geist, den Sinn dessen zu erfassen, was ich da unten sah. Doch endlich zwang — wand es sich in meine Seele ... ‚Alle andern Schrecken, nur nicht diese!' ächzte ich und stürzte schreiend vom Brunnenrande fort, vergrub das Gesicht in die Hände und weinte bitterlich."

So groß ist die Angst vor dem Brunnen selbst bei dem vom Feuer bedrängten Gequälten.

„Die Hitze nahm zu, und wiederum hob ich den Blick, halb wahnsinnig, zur Decke. Eine neue Veränderung hatte sich vollzogen, eine Veränderung in der Form der Zelle ... Der Raum war quadratisch gewesen. Jetzt sah ich, daß zwei seiner Eisenecken spitzwinkelig, die anderen folglich stumpfwinkelig geworden waren. Die schreckliche Veränderung ging mit leisem Knarren immer weiter vorwärts. Einen Augenblick später hatte der Raum die Gestalt eines schiefen Vierecks. Aber die Bewegung hielt hier nicht inne — ich hoffte und wünschte dies nicht einmal. Ich hätte die rotglühenden Wände an meine Brust ziehen mögen wie ein Gewand ewiger Ruhe. ‚Tod!' sagte ich, ‚willkommen jeder Tod, nur nicht der im Brunnen!' Narr, der ich war! Mußte ich nicht wissen, daß der Brunnen nötig, ja daß es der einzige Zweck des brennenden Eisens war, mich in den Brunnen zu drängen? ... Und jetzt — enger und immer enger schob sich das Viereck zusammen mit einer Schnelligkeit, die mir keine Zeit zum Überlegen ließ. Seine Mitte und also auch sein weitester Raum bildete sich genau über dem glühenden Abgrund. Ich wich zurück ... Endlich gab es für meinen wunden, zuckenden Körper keinen Zoll Raum mehr auf dem festen Boden. Ich kämpfte nicht länger, aber die Todesangst meiner Seele schrie auf in einem einzigen, langen, lauten, verzweifelten Schrei. Ich fühlte, wie ich auf dem Brunnenrande wankte — ich wandte die Augen ab —

Ein verworrenes Geräusch wie von Menschenstimmen! Ein lauter Ton, wie gewaltiger Trompetenstoß! Ein Dröhnen und Krachen wie tausendfacher Donner! Die feurigen Wände wichen zurück! Ein Arm packte den meinigen, als ich ohnmächtig in den Abgrund zu fallen drohte. Es war der Arm des Generals Lasalle. Die französische Armee war in Toledo eingezogen. Die Inquisition befand sich in den Händen ihrer Feinde."

So schließt diese Geschichte mit einer Art Kaiserschnitt, die zum Wohl des Gequälten vom General Lasalle in Person, von der Verkörperung des guten Vaters, der zu den schlechten Vätern, den Inquisitoren, im Gegensatz steht, durchgeführt wird.

*

„Hier haben wir“, wird mancher Leser nach der Lektüre dieser Inhaltsangabe sagen, „eine Geschichte vor uns, die es nicht nötig hat, daß man ihr einen latenten, verschrobenen, komplizierten Sinn unterlegt. Die Phantasie Poes, eine sadistische Phantasie — das geben wir zu! — fand eben Gefallen daran, Schrecken und Qualen zu erfinden, und das gelang ihr ganz vorzüglich. Es ist uns unverständlich, warum wir das alles mit den absurden Mutterleibsphantasien in Verbindung bringen müssen, auf die bereits zu Beginn dieses Kapitels hingewiesen wurde, und wahrscheinlich mit noch ärgeren, unser Gefühl verletzenden Phantasien, die uns nicht erspart bleiben werden!“

Wassergrube und Pendel ist jedoch, gleich allen Nacht- und Tagträumen der Menschen, tatsächlich einem Gesang in zwei Tonlagen zu vergleichen.

Es ist natürlich durchaus möglich, daß raffinierte Henker sich wirklich ein Gefängnis mit geheizten Eisenwänden, mit einem schwindelerregenden Brunnen, mit einem langsam herabsteigenden und zischenden Pendel ausdenken, den Raum, in welchem unser Verurteilter im Sterben liegt. Dies alles ist an sich also wirklich möglich, und jene Qualen und Torturen sind gewiß imstande, uns Angst und Schrecken einzujagen.

Aber alle diese Wirkungen würden nicht zur Erklärung der Tatsache ausreichen, warum das Hirn Poes unter allen dem Menschen zugänglichen Angstthemen gerade diese besonderen Themen gewählt hat, und warum gerade diese Ansammlung von gehäuftem Schrecken uns nicht kalt läßt wie viele ähnliche Ausgeburten der Phantasie, sondern bis in die Knochen frieren macht.

Ein solches Ergebnis konnte nur dadurch erreicht werden, daß diese mit Grausamkeiten geschmückte Erzählung für Poe selbst mit jener tief in ihm verankerten und unbewußten Libido besetzt war, die allein es möglich macht, das Unbewußte des Autors in einem Kunstwerk — also auf Wegen, die dem

Bewußtsein fremd bleiben — mit dem seiner Leser kommunizieren zu lassen.

Und wenn auch die höhere Tonlage des Gesangs vom Schrecken, jene Lage, in der vom Gefängnis und von den durch die Inquisition erfundenen Qualen die Rede ist, sich oberflächlich durch sich selbst zu erklären scheint, ist es unsere Pflicht als Analytiker, die tiefer liegende Strömung des Gesanges von der Angst, die allein der grauenhaften Harmonie ihre Bedeutung und Größe verleiht, hörbar zu machen.

Nun scheinen zwei große latente Themen, die aus der Tiefe von Poes Unbewußtem hervorbrechen, den Dichter zu Wassergrube und Pendel inspiriert zu haben: einerseits entdecken wir in dieser Geschichte, und das haben wir schon erwähnt, eine Mutterleibsphantasie nach dem Angstschema, mit dem sie hier, aber das muß nicht immer der Fall sein, verbunden ist; andererseits begegnen wir — ein Faktum, das wir bei der Nacherzählung der Geschichte noch nicht berührt haben — der homosexuellen, masochistischen Passivität des Sohnes gegenüber dem Vater, die hier gleichfalls nach dem Angstschema ausgedrückt wird.

Und noch ein drittes Problem ist in Wassergrube und Pendel verborgen: das große Fundamentalproblem vom Ursprung der Angst, das bisher allerdings weder biologisch noch analytisch gelöst ist.

Wir beschäftigen uns nun mit dem ersten Thema: die Einkerkerung des Verurteilten in sein unheimliches Gefängnis ist von uns tatsächlich ohne weiteres als eine Mutterleibsphantasie erkannt worden.

Die Mutterleibsphantasien sind Erbgut der gesamten Menschheit. Alle Erwachsenen schaffen diese Phantasien in ihren Träumen, in den verschiedensten Äußerungen ihres Unbewußten, alle Kinder verraten bis in ihr Benehmen hinein, daß sie diese Phantasie kennen. Man darf diese Phantasie jedoch

keineswegs mit der biologischen Tendenz einer Regression in den Fötalzustand verwechseln, mit einem Bestreben, das wahrscheinlich allen Tieren gemeinsam ist, welche in ihrer Frühzeit ein amniotisches Leben geführt haben.[64] Eine deutliche Manifestierung dieser Tendenz ist in der Tatsache zu sehen, daß diese Tiere das Bedürfnis haben, periodisch in einem Ruhezustand, im Dunkeln, häufig sogar in einer pränatalen Körperhaltung zu schlafen. Eine andere Äußerung der gleichen Tendenz läßt sich im Koitus erkennen, in der partiellen Rückkehr in den Körper des Weibchens, die jedoch wirklich und vollkommen nur den Spermatozoiden gelingt. Der Penis führt bloß eine teilweise und temporäre Rückkehr durch; der ganze Körper erlebt durch die Wollust, die ihn durchdringt, nur eine sozusagen *per procura* durchgeführte Rückkehr zum pränatalen Glück.

Wir sehen aber von dieser biologischen Seite des Phänomens ab und kehren zu unserem eigentlichen Thema zurück, zu den Mutterleibs p h a n t a s i e n, den psychischen Gebäuden — denen die Biologie allerdings, wie allen Phänomenen unserer psychischen Gesamtstruktur, die Unterlage bietet —, zu jenen Phantasien also, welche das Kind zu träumen beginnen kann, sobald es seinen früheren Aufenthalt im Mutterkörper ahnt.

Im Gegensatz zu dem, was Rank in seinem T r a u m a d e r G e b u r t[65] — einem Buch, von dem wir später noch sprechen werden — behauptet hat, sind nun die von der Phantasie des Erwachsenen oder Kindes geschaffenen Mutterleibsphantasien keineswegs n o t w e n d i g mit Angst besetzt. Es gibt viele solcher Phantasien, die geradezu glückliche Träume sind. Ich

64) Zu dieser Stelle und dem Folgenden: das schöne Buch von Ferenczi, V e r s u c h e i n e r G e n i t a l t h e o r i e (Int. PsA. Verlag 1924).

65) Rank, D a s T r a u m a d e r G e b u r t (Int. PsA. Verlag 1924).

habe zum Beispiel ein kleines Mädchen gekannt, dessen Lieblingsspiel darin bestand, zu Hause mit Stühlen und Tüchern, die es über die Stühle warf, kleine Häuschen, kleine verschlossene und gut abgeschlossene Schlupfwinkel zu bauen, in denen kaum Licht und Luft eindringen konnten; dort verbrachte es viele glückliche Stunden. So sehr man sich nun bemühte, die Kleine aus ihrem Versteck herauszuholen und ins Freie, an die Sonne zu führen, man hatte keinen Erfolg: das Kind verließ nur ungern die geschlossenen Räume und hielt sich auch weiterhin am liebsten in ihrem Innern auf.

Die Analyse, die später bei dem zur Frau herangereiften Mädchen durchgeführt wurde, zeigte, daß dieses Kinderspiel eine charakteristische Phantasie der Rückkehr in den Mutterleib war. Bloß in diesen kleinen symbolischen Häuschen fand sie Ruhe, das Obdach in der Mutter — wobei zu betonen ist, daß sie die Mutter frühzeitig verloren hatte. Diese wirklich erlebten und ihrem Ursprung treu gebliebenen Phantasien waren mit tiefstem Glück besetzt und von jeder Angst frei. Es gibt sehr viele, von der Imagination des Kindes, ja sogar von der des Erwachsenen erschaffene Mutterleibsphantasien, die ebenso mit Glück besetzt bleiben wie die hier zitierte.

*

Warum ist nun, fragen wir uns, die Mutterleibsphantasie, von der ihrem Ursprung nach nichts anderes ausgehen sollte als Ruhe, Süße, Glückseligkeit, so häufig mit Angst besetzt, daß sie schließlich zur Angstphantasie par excellence wird? Tatsächlich entdecken wir diese Phantasie bei der Wurzel der verschiedenen Klaustrophobien; und sie ist es auch, die sich in jener Phantasie verwirklicht, der man sozusagen den ersten Preis für Angstphantasien verleihen könnte, in der Furcht, lebend begraben zu werden, in dieser Angst, die gerade Edgar Poe heimsuchte und ihm die grauenhafte und großartige

Vision, die Geschichte Lebendig begraben[66] eingab: alle Gräber der Erde sind zugleich geöffnet, die Toten bewegen sich in ihnen im phosphoreszierenden Leuchten ihrer Zersetzung.

Rank hat geglaubt, auf diese Frage im Trauma der Geburt eine entsprechende Antwort geben zu können. Wir streben alle, sagt er, nach einer Rückkehr in jenen Zustand der Urlust, als den wir den Aufenthalt des Fötus im Mutterleib ansprechen müssen, in einen Zustand, in dem uns jede verwirrende und bedrückende Aufregung, die von der äußeren Welt kommt, noch erspart geblieben war, und in dem wir wie in paradiesischer Seelenruhe badeten. Aber auf dem Weg, den diese Regression geht, steht ein Hindernis: die Erinnerung an das Ereignis, das jenen Zustand katastrophal beendet, uns aus dem Paradies verjagt hat, nämlich das Ereignis der Geburt und der Affekt, der damit verbunden war und der unsere Urangst bildet. Jedesmal nun, wenn die Erinnerung an dieses verlorene Paradies im Mutterleib uns wieder heimsucht, erwacht gleichzeitig die Erinnerung an das Hindernis, das regressiv jener Rückkehr im Wege steht. Die Erinnerung an das Paradies ist daher jedesmal automatisch mit Angst besetzt: in das ursprünglich paradiesische Gefängnis strömt sozusagen die Angst zurück, die in dem engen Brunnen der Angst erlebt wurde, durch den man hinaus mußte.

Das läßt sich, wird man sagen, ganz vorzüglich auf unseren Verurteilten der Inquisition anwenden, bei dem die Angst vor dem Brunnen dominiert, eine Angst, die ihn jeden andern Tod, und sei es der Tod durchs Feuer, dem Tod durch den Brunnen vorziehen läßt, in dem Augenblick, in dem sich die brennenden

66) *The Premature Burial.* (Zuerst erschienen: August 1844, in einer unbekannten Zeitschrift Philadelphias; *Broadway Journal,* I, 24.)

Wände des Raumes wie die Wände des Uterus um ihn zusammenziehen, eine Bevorzugung, die rational genommen, uns denn doch in Erstaunen versetzt.

Die Möglichkeit einer psychologischen Erinnerung an die Angst bei der Geburt muß jedoch bezweifelt werden. Freud hat daher die kühne, aber allzu einfache Theorie Ranks in Hemmung, Symptom und Angst einer kritischen Untersuchung unterzogen.

Der Gedanke, daß die physiologischen Phänomene bei der Geburt: Störungen im Rhythmus des Herzschlags, ja sogar Asphyxie usw. das Urbild der Angstphänomene des ganzen zukünftigen Lebens bilden, ging von Freud aus. Er hat ihn in dem Kapitel über die Angst in der Einführung in die Psychoanalyse und an einigen andern Orten ausgeführt.

Aber Rank trennte sich von Freud durch den Einfall, daß er aus der Geburtsangst eine psychologische Erinnerung hat machen wollen, daß er also nicht mehr bloß eine physiologische Tatsache in ihr gesehen hat, eine Erinnerung, die uns unser ganzes Leben hindurch heimsuchen würde. Man kann nun Rank, wie mir Freud sagte, von der Stelle an nicht mehr folgen, wo er behauptet, der Fötus erinnere sich derart an den Durchgang durch die mütterliche Vagina, daß das weibliche Organ für alle menschlichen Wesen für immer mit Angst besetzt bleibt. Rank verweist dadurch die im Zentrum stehende Kastrationsangst in den Hintergrund, er relegiert dadurch eine Angst, die gewiß eher als die Geburtsangst jene immer offene Wunde mit Angst besetzt, durch die im Unbewußten aller Menschen das weibliche Organ dargestellt wird.

Man kann übrigens in den Mutterleibsphantasien, wenn sie mit Angst besetzt sind — was, wie wir wissen, nicht immer der Fall sein muß —, auch andere Angstelemente entdecken als es jene sind, welche von der „Erinnerung" an die Geburt herkommen. Der Erwachsene, ja sogar das Kind, die diese

Phantasien erzeugen, haben im Verlauf ihres Lebens auch andere Angstgefühle als die bisher genannten erlebt — nämlich jene, welche Freud in Hemmung, Symptom und Angst in chronologischer Reihenfolge aufgezählt hat: der Geburtsangst folgt bald die Angst der Trennung von der schützenden Mutter, die jedesmal auftaucht, wenn sie abwesend ist, dann kommt die große Kastrationsangst, die ihm von den Erziehern zugefügt wird in Verbindung mit dem Zurückdrängen der infantilen Sexualität, dann erleben wir die Gewissensangst, die von der Introjizierung der Drohungen jener Erzieher herkommt, als letzte schließlich die Todesangst, die Angst des Ichs, das narzißtisch für seine Existenz zittert, wenn es von der Möglichkeit des Sterbens erfahren hat, welche dem Unbewußten immer verborgen bleibt.

Zu der Mutterleibsphantasie können nun durch Regression alle diese Angstzustände hinzukommen und es ist im ersten Augenblick schwierig, zu unterscheiden, was von dem einen oder von dem andern ausgeht, da diese Gefühle meistens auf das innigste miteinander verknüpft sind.

*

Gehen wir nun an die eigentliche Analyse der Poeschen Angstphantasie in Wassergrube und Pendel heran.

Ein Unglücklicher wird durch die Schlechtigkeit der Väter, die nichts anderes als der ins Unendliche, in einen Plural der Majestät vervielfältigte Vater sind, verurteilt, weil er nicht blind an sie geglaubt hat, weil er sich ihnen nicht unterworfen hat, kurz, er wird wegen des Verbrechens der Ketzerei, das er gegen den Vater begangen, zu irgendeiner schrecklichen Strafe verurteilt, deren Ende der Tod sein soll. Aber der Tod und seine Vorläufer nehmen hier die — für das Unbewußte allerdings klassische — Gestalt der Rückkehr in den Mutterleib an, der Rückkehr in den ursprünglichen Fötalzustand, nach dem

sich die Phantasie des Menschen den endgültigen postmortalen Zustand vorstellt. Der Verurteilte ist in einem tiefen, unterirdischen, dunkeln, feuchten Gefängnis eingeschlossen, aus dem sonderbarerweise das Gefühl der Kälte ausgeschlossen zu sein scheint — was umsomehr auffällt, als es am Schluß der Geschichte von dem Gefühl der brennenden Hitze abgelöst wird, die von den r o t e n Wänden ausgeht, welche sich wie ein riesiger Uterus zusammenziehen, um den Fötus in den kloakischen Geburtsbrunnen zu drängen.

Wir wollen aber nicht vorgreifen! Der Verurteilte entrinnt auf wunderbare Weise ein erstes Mal einer, wie man sagen könnte, vorzeitigen Geburt, dem Brunnen. Er bleibt in dem Angstuterus, der sein unheimliches Gefängnis ist, eingeschlossen, er wird dort beherbergt, beschützt. Und dies alles, alle diese beunruhigenden Ereignisse werden von Episoden, die eine Art Rückkehr in den Fötalzustand darstellen, abgelöst, von Rückfällen in tiefe, traumlose Schlafzustände, aus denen der Gefangene immer wieder hungrig, besonders aber durstig erwacht. Vielleicht steckt darin (wie in der Erzählung Pyms) eine Erinnerung an die Qualen, welche der schlechtgenährte kleine Edgar hat erleiden müssen, als er an der Brust der schwindsüchtigen Mutter nur wenig Milch fand.

Aber nachdem der Gefangene ein erstes Mal dem kloakischen Geburtsbrunnen entronnen ist, erwacht er. Er ist von einem schwefligen Leuchten umgeben, das es ihm möglich macht, die fürchterlichen, grimassenschneidenden Gestalten zu sehen, die auf die Mauern des Gefängnisses gezeichnet sind. Diese scheußlichen Dämonen erinnern an die Totemtiere, an jene Darstellungen des Vaters durch die primitive Phantasie, und wenn der Gefangene die Augen aufwärts richtet, entdeckt er gar die eigentliche Gestalt des kastrierenden Vaters: er sieht die Zeit mit ihrer Sense. Wenn nun auch unser Verurteilter in der Finsternis seines Gefängnisses allein bleibt, in seiner Verzweif-

lung von jeglicher Hilfe verlassen ist, wenn die Angst vor der Finsternis auch zum Teil dem entspricht, was Freud[67] über die Angst des Kindes vor dem Dunkel gesagt hat (von der Mutter getrennt, von der Beschützerin verlassen), so ist die Einsamkeit unseres Opfers der Inquisition doch nicht eine wirkliche Einsamkeit: von allen Seiten her wachen die schrecklichen Augen unsichtbarer Väter über ihn, die geringste seiner Bewegungen wird, man weiß nicht woher, belauscht, und die Zeit mit ihrer Sense, der kastrierende Vater, ist da, anwesend, und beherrscht ihn.

Das Thema von den Pendeln, den großen Uhren mit den mörderischen Stahlgewichten erscheint übrigens hier nicht zum erstenmal im Werke Poes. Schon bei der Signora Psyche Zenobia in Ein schlechter Paß — Die Sense der Zeit[68] waren die Augen aus ihren Höhlen herausgedrückt worden und der Kopf wurde durch den großen Zeiger einer Kathedraluhr abgeschnitten. Wir haben es dabei gleich mit zwei klassischen Kastrationssymbolen zu tun, die übereinandergelegt und — wie in der Schwarzen Katze — auf eine Frau angewendet wurden. Die große, unheimliche Uhr im Roten Tod mit ihrer düsteren Stimme, dem schweren Pendel, eine Doublette des Totengespenstes, das neben ihr stand, war ein Vater-Symbol, das den Untergang des Sohnes anzeigt. Nirgends aber ist der Sohn so entwaffnet und dem Vater so masochistisch ausgeliefert worden, wie in der Strafe, die das Pendel im Inquisitionsgefängnis an ihm durchführen soll. Denn bei dieser

67) Siehe Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, S. 474, Int. PsA. Verlag, 1917. Ein Kind, das sich in einem finstern Raum befindet, in dem es Furcht hat, bittet seine Tante, mit ihm zu sprechen. „Wenn jemand spricht", sagt es, „wird es heller."

68) *A Predicament. The Scythe of Time (The American Museum,* Dezember 1838; 1840; *Broadway Journal,* II, 18).

Vision ist der Sohn wie ein Neugeborener geknebelt und eingewickelt, unbeweglich wie ein Fötus liegt er auf der niedrigen hölzernen Wiege, um ihn herum die Wände des Gefängnisses, ein Ersatz für den mütterlichen Körper, und über ihm die Zeit, die ihr Sensenpendel schwingt.

Woran erinnert uns nun diese Phantasie? An Phantasien, denen wir im Verlauf klinischer Analysen begegnen, wobei es ganz gleichgültig ist, ob es sich um die Analysen von Frauen oder Männern handelt. Alle diese Phantasien reproduzieren, so seltsam dies auch dem erscheinen mag, der die phantastische Welt des Unbewußten nicht kennt, eine bestimmte, gleiche Phantasiesituation: die des Kindes, das sich einbildet, noch im Mutterleib eingeschlossen und dort beim Koitus seiner Eltern zugegen zu sein. Man nennt diese Phantasie, mit einem analytischen Terminus, eine intrauterine Koitusbeobachtung. Man kann dabei natürlich nicht von einer „Erinnerung" sprechen! Es handelt sich zweifellos um eine Phantasie, die gewiß erst geschaffen wurde, nachdem das Kind Gelegenheit hatte, den Koitus der Erwachsenen zu beobachten, den es nun regressiv in die Vergangenheit projiziert.

Aber welcher Trieb regt denn diese Phantasie an, durch welchen unbewußten Wunsch wird sie hervorgerufen? Diese Frage ist deshalb berechtigt, da es ebensowenig eine unbegründete Phantasie gibt wie einen unbegründeten Traum. Der unbewußte Wunsch, der eine solche Phantasie erzeugt, ist, wie man nicht anders erwarten kann, sexueller, libidinöser Natur. Das Kind, welches dem Koitus der Großen beigewohnt hat, identifiziert sich im Laufe dieses Schauspiels (was einem vorgeformten Triebmechanismus entspricht) mit dem einen und dem andern der beiden Partner, öfters aber mit dem einen oder dem andern, je nachdem das maskuline oder feminine Element in ihm dominiert. Man würde nämlich fehlgehen, wollte man annehmen, jeder einzelne unter uns sei, biologisch

genommen, ausschließlich männlich oder weiblich. Die Bisexualität steckt mehr oder weniger stark in jedem Lebenden, im Mann beharrt mehr als ein feminines Element, so wie in der Frau mehr als ein maskulines. Diese Tatsache wird durch die Forschungen der Embryologie, der Anatomie, der Physiologie glaubhaft gemacht; zu diesen Zeugnissen kommen noch die Entdeckungen der Psychoanalyse oder Tiefenpsychologie, bis die Endokrinologie das entscheidende Wort gesprochen haben wird.[68a]

Das Verhältnis jedoch, in dem sich das Männliche mit dem Weiblichen vermengt, ist bei jedem von uns ein anderes. Es gilt aber als eine wesentliche Bedingung für die Gesundheit des Mannes, daß seine Konstitution das Maximum an Männlichkeit enthält. Diese Bedingung scheint bei Poe überaus schlecht erfüllt worden zu sein: wir wissen bereits, wie schwächlich sich bei diesem psychisch gehemmten Impotenten die Männlichkeit verteidigt hatte, und die Phantasie des Gequälten unter dem Pendel bietet dafür einen neuerlichen Beweis.

Poe schrieb nun diese erste der Geschichten, welche von seiner Passivität gegenüber dem Vater sprechen, in jener Zeit, in der die Anfälle von Paranoia — die nach Freud immer auf Homosexualität basiert sind — einsetzten.[69]

Daß die Pendelphantasie homosexuellen Charakters ist, erscheint uns evident: das Pendel ist ein durchsichtiger Ersatz für den Vaterphallus, mit seiner Hin- und Herbewegung beim Koitus. Das Kind im Mutterleib wird hier oder ist hier zu gleicher Zeit wie die Mutter vom väterlichen Penis besessen, durchdrungen: dank seiner bisexuellen Konstitution kann sich

68a) Marañon, La evolution de la sexualidad y los estados intersexuales. Madrid, Morata 1930.

69) *Israfel*, S. 569: die Briefstelle (Poe an Tomlin, 28. August 1843), in der Poe seinen Freund Wilmer der Verleumdung verdächtigt und durch die übelsten Beinamen beschimpft.

nämlich das Kind in dieser Geschichte mit der Frau identifizieren und den väterlichen Penis nach femininem Schema in der Phantasie erleben. Aber diese Phantasie wurde bei Poe von einer tiefgehenden Regression und auch von einer starken Mißbilligung begleitet, weil er doch zum größten Teil im Verlauf seiner libidinösen Entwicklung auf der analsadistischen Stufe stehengeblieben, auf der er als noch nicht ganz Dreijähriger seine Mutter verloren hatte, und außerdem, weil er, was das Sexuelle im allgemeinen anbelangt, durch seine Erziehung überaus moralisch geworden war. Daher äußert sich bei ihm der Einfall, er werde vom Vater auf eine überaus grausame masochistische und strafende Weise besessen: der Penis des Vaters wird zu einem menschentötenden stählernen Halbmond, der in den Sohn eindringt und sein Herz verstümmeln (kastrieren) wird, das schlagende Herz, welches schon in so vielen Erzählungen Poes das Symbol für die phallische, sexuelle, verbotene Tätigkeit war, die bestraft werden muß. In dieser Phantasie werden daher sowohl die libidinöse Passivität gegenüber dem Vater als auch das Gefühl von einer schuldbeladenen Sexualität ganz großartig befriedigt. Und hier finden wir wieder das Angstproblem. Welches ist also der Ursprung der Angst, von der diese ganze Geschichte erfüllt ist? Die Geburtsangst würde zur Erklärung nicht ausreichen, trotzdem in der ganzen Geschichte das Grauen vor dem Brunnen dominiert; auch die Trennungsangst nicht, trotzdem der Verurteilte in der Finsternis allein isoliert ist. Ich glaube, daß diese Geschichte von der Kastrationsangst beherrscht wird, von der übrigens auch mehr oder minder die Gewissensangst und sogar die Todesangst herkommen. Die langsame Kastrierung des Herzens — das durch Verschiebung zu einem phallischen Organ geworden ist — droht dem Gequälten von dem funkelnden, stählernen Halbmond. Der Schrecken vor dem Brunnen kann gleichfalls zum großen Teil von der Furcht vor der Kastration

herkommen, da für Poe die Vagina der Frau verboten, gefürchtet, gezahnt und kastrierend war.

Diese ganze Geschichte beweist also, daß Poe unter dem Druck der Kastrationsdrohung vor dem geträumten Inzest seiner Kindheit und der Sexualität im allgemeinen ständig zurückwich. In Freuds Hemmung, Symptom und Angst[70] befindet sich nun eine Stelle, welche unsere Angstgeschichte derart beleuchtet, daß wir sie ganz zitieren müssen. Nachdem Freud ausgeführt hat, daß in allen Fällen die Angst — und zwar sowohl die neurotische als auch die real zu nennende Angst — durch die Wahrnehmung einer wirklichen Gefahr erzeugt wird, wobei diese Gefahr von innen, aus dem das Ich bedrohenden Trieb (neurotische Angst), oder von außen, durch eine Drohung, welche von der äußeren Welt (real zu nennende Angst) ausgeht, herkommen kann, fügt er hinzu, indem er im besonderen von der Kastrationsangst spricht: „Ein vollberechtigt scheinender Gedankengang von Ferenczi[71] läßt uns hier die Linie des Zusammenhanges" (der Kastrationsangst) „mit den früheren Inhalten der Gefahrsituation deutlich erkennen. Die hohe narzißtische Einschätzung des Penis kann sich darauf berufen, daß der Besitz dieses Organs die Gewähr für eine Wiedervereinigung mit der Mutter (den Muttterersatz) im Akt des Koitus enthält. Die Beraubung dieses Gliedes ist soviel wie eine neuerliche Trennung von der Mutter, bedeutet also wiederum, einer unlustvollen Bedürfnisspannung (wie bei der Geburt) hilflos ausgeliefert zu sein. Das Bedürfnis, dessen Ansteigen gefürchtet wird, ist aber nun ein spezialisiertes, das der genitalen Libido, nicht mehr ein beliebiges wie in der Säuglingszeit. Ich füge hier an, daß die

70) Hemmung, Symptom und Angst, S. 85.

71) Bezieht sich auf den schon zitierten Versuch einer Genitaltheorie. Siehe S. 152, Anmerkung 64.

Phantasie von der Rückkehr in den Mutterleib der Koitusersatz des Impotenten (durch die Kastrationsdrohung Gehemmten) ist. Im Sinne Ferenczis kann man sagen, das Individuum, das sich zur Rückkehr in den Mutterleib durch sein Genitalorgan vertreten lassen wollte, ersetzt nun regressiv dies Organ durch seine ganze Person."

Wenn nun jemand durch Kastrationsdrohung gehemmt war, dann war es Edgar Poe! Es kann daher niemand überraschen, daß es in seinem Gesamtwerk von Mutterleibsphantasien, diesen „Koitusersatz des Impotenten", nur so wimmelt, und daß diese Phantasien in der bezeichnendsten und größten unter allen, in Wassergrube und Pendel kulminieren...

Wie wir aber bereits gesagt haben, spricht diese Erzählung nicht nur von der Rückkehr in den Mutterleib, der durch das tiefe Gefängnis, den kloakischen Brunnen, und die sich zusammenziehenden Wände symbolisiert ist. Die der Verdrängung des Inzests innewohnende Angst besetzt gewiß einen Teil der Geschichte: die Genitalgefahr, welche von der Mutter, der Frau, ausgeht, verrät sich hier in der Ausdrucksweise des Impotenten, der Poe war — in pränataler Sprache. Und diese der Mutter zugewendete Seite der Erzählung ist mindestens ebenso mit Angst besetzt — vor dem Brunnen fürchtet sich der Gequälte am meisten — wie die andere, dem Vater zugekehrte Seite. Es darf jedoch die beängstigende Rolle, welche hier auch der Vater spielt, keinesfalls unterschätzt werden.

Im übrigen trug wahrscheinlich auch die Furcht vor der ihm untersagten Mutter, vor der Frau, dazu bei, die Libido Edgar Poes auf den Vater zu verweisen, wobei sie sich der überaus starken Bisexualität seiner Konstitution bediente. Poe entging also dem Brunnen nicht nur fiktiv, sondern auch real bloß zu dem Zweck, um unter dem Pendel geknebelt zu werden. Aber auch hier konnte er der Kastrationsdrohung nicht entkommen, welcher er beim Brunnen hatte entrinnen wollen; die Regungen

seiner unzulänglichen Sexualität waren sein ganzes Leben hindurch dazu verurteilt, zwischen dem Brunnen und dem Pendel hin und her zu schwanken, wobei jeder dieser beiden ihn lockte, aber auf seine Art einen Kastrator darstellte. Um bei der Frau erotische Befriedigung finden zu können, hätte er dem Brunnen trotzen müssen, der Wassergrube, die durch ein infernalisches Genie — die Väter, Gott, der Schöpfer! — so angelegt wurde, „daß das sofortige Auslöschen des Lebens keineswegs in (ihrer) Absicht lag", d. h. er gab zu verstehen, der Brunnen sei mit Messern, schneidenden Gegenständen gespickt, von denen man zerfetzt wird oder an denen man hängen bleibt — kurz, wir haben es mit einer „Cloaca dentata" zu tun. Um aber beim Mann Befriedigung zu finden, hätte er sich wie ein kastriertes Wesen, wie eine Frau betragen und es dem stählernen Pendel gestatten müssen, das Herz, den Phallusersatz, zu spalten; der ganze männliche Narzißmus Poes wehrte sich jedoch gegen ein solches Verhalten. Daher waren beide Möglichkeiten der erotischen Befriedigung, die sich der unbewußten Phantasie Poes infolge seiner Bisexualität boten, für den „durch die Kastrationsdrohung Gehemmten" im gleichen Maß mit Angst, genauer gesagt mit Kastrationsangst besetzt. Und die angeblich phantastische Dichtung Wassergrube und Pendel ist in Wirklichkeit der treue und biographische Bericht von den Schwankungen der Poeschen Bisexualität zwischen männlichem und weiblichem Verhalten, Schwingungen, die hier und dort an die Kastrationsdrohung wie an unüberschreitbare Mauern anstießen.

Der Verurteilte entwischt ein erstesmal dem Brunnen nur zu dem Zweck, um geknebelt unter dem Pendel zu liegen. Dann entgeht er dem Pendel wieder nur, um neuerdings, diesmal (durch die „uterine" Zusammenziehung der Gefängnismauern) scheinbar unausweichlich, in die unheilvolle Wassergrube zu geraten. Der General Lasalle allein — in dem viel-

leicht im Unbewußten Poes der gute französische General La Fayette, der damit zum Gegensatz des schlechten John Allan wird, wieder auflebt, — der gute Vater allein, *deus ex machina,* der durch eine Art Kaiserschnitt mit seinem Arm die zusammengezogenen Mauern auseinanderzwängt, rettet den Verurteilten aus höchster Not: eine Wunschphantasie Poes, der in Wirklichkeit zwischen den beiden Formen seiner Bisexualität hin und her gestoßen wurde und nicht hoffen durfte, ihnen je entgehen zu können.

Denn in seinem Leben wurde Edgar Poe, der wegen seiner Verse und poetischen Ergüsse für einen leidenschaftlichen Frauenfreund galt, im Grunde genommen immer wieder von der ekstatischen Verlockung durch die Frau zu einer libidinösen Unterwerfung unter den Mann getrieben, so sehr sich auch seine Virilität dagegen zu wehren versuchte. Der zärtliche und keusche Gatte der sterbenden Virginia verließ ihr Lager nur, um durch plötzliche, manchmal lang dauernde Fluchtversuche ins Wirtshaus und zu den Saufbrüdern zu geraten. Und was noch bezeichnender ist für die psychische Verfassung dieses Paranoikers: der verfolgte Poe blieb an seine Verfolger gebunden (dies ist übrigens die Regel), er ging sie sonderbarerweise immer wieder um ihre Freundschaft an. Wir erinnern uns an den kläglichen Besuch, den er seinem Feind Thomas Dunn English machte, um ihn inständig zu bitten, sein Zeuge zu sein; und wir haben auch nicht vergessen, daß gerade sein niederträchtigster und hartnäckigster Feind, Rufus Griswold, dem er mit Grund hätte mißtrauen sollen, von ihm zum Testaments-„vollstrecker“ (ein Terminus, der wörtlich zu nehmen ist) ernannt wurde.

So sah die Passivität aus, die der erwachsene Poe allen Derivaten des „Vaters“ gegenüber bewahrte; so sah die Wendung aus, die seine Seele im Haus der Allan und in seiner Kindheit durch die Berührung mit dem strengen und mächtigen

Vater genommen hatte, den er zugleich gefürchtet, gehaßt, bewundert und geliebt. Die konstitutionell recht bisexuelle Libido des Kindes schwankt zwischen der zärtlichen Frances und dem rücksichtslosen John hin und her; denn auch der Haß schafft eine libidinöse Fixierung, und John Allan, so wie jeden späteren Vaterersatz, mit der Kraft hassen, die Poe für seinen Haß bereit hatte, war im Grunde genommen auch nur das Geständnis unlösbarer Anhänglichkeit.

HEUREKA[72]

In dem großen Hause, das John Allan 1825, nachdem er seinen Onkel William Galt beerbt, gekauft hatte, gab es, wie man sich erinnern wird, geschlossene Balkone, und auf dem Balkon des obersten Stockwerkes befand sich außer einer „herrlichen Schaukel“, welche die Freude der Kinder war, ein Fernrohr, durch das der junge Edgar gerne in den warmen und klaren Nächten Virginiens die Sterne beobachtete.[73] Edgar war damals ungefähr vierzehn Jahre alt, und in dieser durch die Pubertät getrübten Zeit, in der er schon ein Jahr vorher den Tod seiner „Helen“ erlebt hatte, projizierte der Jüngling nach einem Mechanismus, der im Raum der Sexualverdrängung gültig ist, seine Seele in die Sterne. Die Kinder und jungen Leute, die eine Leidenschaft für die Astronomie manifestieren, versuchen auf solche Weise, unter dem Druck der Erziehung, der Heftigkeit ihrer „schuldbeladenen“ Sexualität zu entfliehen und die Glut, die sie erregt, zu besänftigen, indem sie im unendlichen Raume untertauchen. Die gleiche Flucht diktierte dem jungen Soldaten auf der Insel Sullivan das Astralgedicht A l A a r a a f.

*

Als Poe im Januar 1847 in Fordham seinen armen Schutzengel Virginia verloren, als seine kleine Kind-Frau ihren letzten Seufzer in den Himmel verhaucht hatte, packte ihn wieder die Sehnsucht nach den Sternen. Wir wissen nicht, ob es wahr ist, was uns ein Zeitgenosse Poes[74] bezeugt, nämlich

---

72) *Eureka.* A prose poem. (New-York, Geo. P. Putnam, 1848.)
73) Siehe Bd. I, S. 48.
74) C. C. Burr (nach *Israfel*, S. 731/732). Siehe auch hier Bd. I, S. 242 f.

daß er oft „nach dem Tode seiner geliebten Frau sich in der tiefsten Winternacht fast erfroren im Schnee bei ihrem Grab aufhielt, wohin er ... weinend und jammernd gekommen war". Die romantische und elegische Mode jener Zeit hat wahrscheinlich auch hier, wie schon beim Bericht über den Jüngling am Grabe der Frau Stanard, das Zeugnis beeinflußt, das Tatsächliche entstellt. Sicher aber ist, und das wird durch die Zeugnisse der Frau Clemm und anderer bewiesen, daß auf den Tod Virginias erst eine schwere Depressionskrise, dann der große Erregungszustand folgte, in dem Heureka geschrieben wurde.

Von Frau Clemm haben wir erfahren: Poe konnte damals nicht schlafen, er hatte entsetzliche Angst vor der Finsternis und Einsamkeit der Nächte, Muddy mußte stundenlang bei seinem Bett sitzenbleiben und die Hand auf seine Stirne halten.

„Neben dem Haus", schreibt Hervey Allen,[75] „befand sich ein felsiger Abhang mit Ahornbäumen, den Poe ganz besonders gern aufsuchte. Und es gab einen Spazierweg, der einen Aquädukt entlang führte und plötzlich die Erde zu verlassen schien, um den Granitbögen zu folgen: tagsüber konnte man dort weithin über die Landschaft blicken, in der Bäume im Wind standen, weiße Dörfer und Wiesen zu sehen waren, die nach Norden bis zu den Anhöhen und zu den Inseln um die Pelham Bay reichten, oder nach Osten zu dem in der Ferne liegenden und leuchtenden Spiegel des Sound hinabführten, den die Schleppen der Dampfer streiften, und über den Segler fuhren. Dort, in dem kleinen Friedhof, der zu seinen Füßen lag, schlief Virginia unter Zypressen und Pinien. Über dem Meere hinter Long Island ging der Mond auf."

Auf diesem Wiesenweg neben dem Aquädukt irrte der Witwer im Sommer 1847 nächtelang unter dem Sternenhimmel umher; dort träumte er von Ulalume und Heureka.

Von Ulalume haben wir schon gesprochen. Dieses Gedicht, das nach einem sideralen symbolischen Schema bekennt,

75) *Israfel*, S. 732; siehe auch hier Bd. I, S. 262.

warum Poe niemals zu einer Frau kommen konnte, war bestimmt vor Heureka geschrieben worden. Astarte leuchtet am Himmel; aber während der Dichter die Zypressenallee entlang auf sie zugeht, wird er „durch die Tür eines Grabes" aufgehalten, in dem seine geliebte Tote liegt. Wir wissen bereits, welche Tote für Edgar dort drinnen ursprünglich begraben war: seine Mutter, aber ihre Erscheinung war damals durch die der ebenfalls zarten und schwindsüchtigen Virginias verdeckt. Die Versuche, sich von der Frau zu entfernen, Versuche, zu denen die verzweifelten Anstrengungen kamen, sich der „Astarte" zu nähern, füllten die zwanzig Monate aus, die Edgar noch erleben durfte.

Auf der einen Seite, in seinem Leben, sehen wir Marie Louise Shew, Helen Whitman, Annie Richmond, Elmira Shelton an ihm vorüberziehen — alle aber sollten, wie die Astarte, für ihn unerreichbar bleiben. Auf der andern Seite, in seinem Werk, sehen wir neben einigen Gedichten, in denen er jene Frauen besang, die große kosmische Phantasie Heureka emporsteigen. In Heureka ist die endgültige Flucht vor Astarte geglückt.

„Er war ungern allein",

erfahren wir von Frau Clemm[76] an einer Stelle, die wir schon zum Teil zitiert haben,

„und ich blieb gewöhnlich bei ihm. Manchmal bis vier Uhr morgens; er saß bei seinem Schreibtisch und schrieb und ich schlief beinahe auf meinem Stuhl ein. Als er Heureka schrieb, spazierten wir miteinander im Garten auf und ab, er hatte seinen Arm um mich geschlungen, ich den meinen um ihn, bis ich so müde war, daß ich nicht mehr gehen konnte. Jeden Augenblick blieb er stehen, um mir seine Ideen zu erklären, und er fragte mich, ob ich ihn verstehe. Ich saß immer neben ihm, wenn er schrieb, und alle ein oder zwei Stunden bekam er eine Tasse mit warmem Kaffee.[76a] Zu Hause

76) *Israfel*, S. 735 und hier Bd. I, S. 262 f.
76a) *Israfel*, S. 735.

war er gut und herzlich wie ein Kind, und ich erinnere mich nicht, daß er während der Jahre, die er mit mir verlebte, es je vergessen hätte, vor dem Schlafengehen seine ‚Mutter' — so nannte er mich — zu küssen."

Trotzdem nun Poe hier bei einer Frau — allerdings bei einer Frau, die nichts von einer Astarte an sich hatte! — eine Zufluchtsstätte gesucht und gefunden, war das Werk, das der von seiner Muddy so zärtlich behütete Eddy verfaßte, Flucht und Verneinung der Frau im allgemeinen.

*

An der Spitze von Heureka steht folgende Widmung: „Den wenigen, die mich lieben, und die ich liebe, denen Fühlen über Denken steht, den Träumern und denen, die an Träume als an die einzigen Wirklichkeiten glauben, widme ich dies Buch der Wahrheiten, nicht in seiner Eigenschaft als Wahrheitsträger, sondern der Schönheit wegen, die seiner Wahrheit entströmt — die es zur Wahrheit macht. Diesen weihe ich das Werk; als Kunstwerk, meinetwegen als Märchen, oder, wenn der Anspruch nicht zu hoch gegriffen ist, als Gedicht. Das hier Vorgetragene ist wahr: darum kann es nicht sterben; selbst wenn es durch irgendwelche Ereignisse jetzt niedergetreten würde, so daß es stürbe, wird es ‚wieder auferstehen zu ewigem Leben'. Immerhin wünsche ich, daß dieses Werk nach meinem Tode einzig und allein als Gedicht beurteilt werde."

Auf diese Weise vermengt Poe das Schöne mit der Wahrheit, die Intuition mit dem Wissen, die Bejahung mit dem Beweis; schon aus diesen ersten Zeilen von Heureka geht der Größenwahn hervor, welcher ihn (in einem späteren Brief)[77] zu der Behauptung drängte, der von dem großen französischen Astronomen Laplace erfaßte Raum verhalte sich zu dem von seiner Theorie erfaßten wie ein Bläschen zu dem Ozean, auf dem es schwimmt...

77) Poe an C. F. Hoffman (V. E., Bd. 17, S. 302), wo er nach dem Auszug aus der Poe-Biographie von Rufus Griswold zitiert ist.

„Ich will", erklärt Poe schon auf der ersten Seite von Heureka,

„von dem physischen, metaphysischen und mathematischen, vom materiellen und geistigen Weltall sprechen; von seinem Ursprung, seiner Schöpfung, seinem gegenwärtigen Zustande, seinen zukünftigen Schicksalen. Außerdem werde ich so kühn sein, mir Folgerungen anzumaßen, und so tatsächlich den Scharfsinn dieser großen und mit Recht hochgeschätzten Gelehrten in Frage zu stellen".

Und einen Absatz später:

„Also, meine allgemeine Behauptung ist: in der ursprünglichen Einheit des ersten Wesens liegt die sekundäre Ursache aller Dinge, zugleich der Keim ihrer unvermeidlichen Vernichtung."

Diese Stelle ist auch im Englischen durch den Druck hervorgehoben und sämtliche Hauptwörter sind mit der im Englischen sonst nicht verwendeten Majuskel versehen — ein den Psychiatern wohlbekanntes Symptom. Hierauf erklärt Poe ganz schlicht:

„Zum Zweck klarer Anschaulichkeit schlage ich vor, sich einen solchen Überblick über das Weltall zu verschaffen, daß der Geist imstande ist, einen persönlichen Eindruck zu erhalten und zu empfinden."

Er läßt sich nun in einen seltsamen *„Discours de la méthode"* ein, aus dem deutlich hervorgeht, wie wenig er imstande ist, wissenschaftlich zu denken. Seine Freude am *hoax*, am Journalistenulk, gibt ihm den barocken Einfall ein, durch irgend jemanden einen in einer Flasche eingeschlossenen und aus dem Jahre 2848 datierten Brief auf dem Mare Tenebrarum finden zu lassen. Nun hat uns Poe weiter oben erklärt:

„Es gibt, in dieser Welt wenigstens, kein solches Ding, wie einen ‚Beweis'."

Der seltsame Korrespondent vom Mare Tenebrarum bemüht sich jetzt, diesen Satz zu beweisen. „Weißt du, mein lieber

Freund", sagt der Schreiber in seinem offenbar an einen Zeitgenossen gerichteten Brief,

„weißt du, daß es kaum mehr als acht- oder neunhundert Jahre her ist, seit die Metaphysiker sich dazu herbeiließen, das Volk von dem seltsamen Wahne zu befreien, daß es nur zwei brauchbare Wege zur Wahrheit gäbe?"

Poe meint mit diesen zwei Wegen die Deduktion und Induktion, wobei er die erstere der Schule des Aristoteles (welcher hier *Aries Tottle* oder *Ram,* Widder heißt) zuschreibt, die zweite hingegen der des Bacon (der hier den Beinamen *Hog*, Schwein, bekommt). Wir überschlagen einige Seiten, auf denen jene Denker recht schwerfällig ironisiert werden, und lesen dann:

„Nun beklage ich mich über diese früheren Philosophen nicht so sehr deswegen", fährt der Briefschreiber fort, „weil ihre Logik wertlos, phantastisch unbegründet ..., als vielmehr wegen ihrer dreisten und protzenhaften Ächtung aller andern Wege zur Wahrheit, als der beiden verdrehten und gewundenen Wege, wobei einer der des Schleichens, der andere der des Kriechens ist, zu welchen sie in ihrer unwissenden Verkehrtheit die Seele zu zwingen wagten, die doch nichts so sehr liebt, als sich zu jenen Regionen unbegrenzter Intuition aufzuschwingen, zu denen kein Pfad führt.

Nebenbei, mein lieber Freund, ist es nicht ein Beweis für die geistige Sklaverei, die ihr Hog und ihr Ram diesen voreingenommenen Leuten hinterlassen hatten, daß keiner von ihnen, trotz des ewigen Geschwätzes ihrer Gelehrten über die Wege zur Wahrheit, auch nur durch Zufall, auf den Weg verfiel, den wir jetzt deutlich als den breitesten, geradesten und brauchbarsten aller Wege — als den großen Durchgang, die stolze Hauptstraße des Beständigen (*consistent*) erkennen? Ist es nicht merkwürdig, daß sie es versäumten, aus den Werken Gottes den hochwichtigen Schluß zu ziehen, daß eine vollkommene Dauerhaftigkeit (*consistency*) eine absolute Wahrheit sein müsse?"

Nun erklärt Poe durch seinen angeblichen Korrespondenten, daß die Laplace und Kepler nichts anderes waren als große Intuitive, was keine so schlechte Beobachtung wäre, wenn nicht

Poe durch diese Behauptung die induktiven und deduktiven Schritte ausschließen würde, die allein es diesen großen Geistern möglich machten, die Intuition ihres Genies der Kontrolle durch die Realität als höchsten Richter auszusetzen und dadurch diesen Intuitionen in der Wissenschaft Bürgerrecht zu verschaffen. Als echter Dichter verwechselt Poe hier die verifizierbare Hypothese mit dem nicht verifizierbaren Träumen. Tatsächlich kann die Intuition auch zum Träumen führen und nichts hat stärkeren Bestand als ein Träumen, das zum Beispiel durch irgendeinen systematischen Wahn hervorgerufen wird. Nach dieser methodischen Abschweifung kommt Poe wieder zu seinem ursprünglichen Thema: „Das Universum" zurück.

„Unsere These stellt die Wahl zwischen zwei Diskussionsmöglichkeiten frei: wir können aufsteigen oder absteigen ..."

Die „üblichen Abhandlungen über die Astronomie" führen (*ascend,* steigen) im allgemeinen von der Erde ins Weltall; Poe nimmt sich im Gegenteil dazu vor, hinabzusteigen (*descend*), d. h. er will vom Unendlichen und von Gott ausgehen.

Es folgt eine Diskussion über das Unendliche (*infinity*), die Unmöglichkeit, es zu erfassen; dann meint Poe, es sei auch unmöglich, sich das Endliche (*limited*) vorzustellen. Hierauf fordert uns der Autor von Heureka auf, den Begriff vom Sternenall klar von dem des eigentlichen Weltalls zu unterscheiden. Der zweite Begriff allein, das „als Raum betrachtete Weltall", entspricht der Definition Pascals:

„es ist eine Kugel, deren Zentrum (*centre*) überall, deren Umkreis (*circumference*) nirgends liegt".

*

Nach dieser Einleitung zeichnet Poe endlich das Bild seiner eigenen Kosmogonie.

„Als unseren Ausgangspunkt wollen wir uns die Idee von der Gottheit (*Godhead*) zu eigen machen. Nur der ist kein Tor, nur

der ist nicht gottlos, der über diese Gottheit (*in itself*) nichts äußert. ‚*Nous ne connaissons rien*', sagt der Baron von Bielfeld, ‚*nous ne connaissons rien de la nature ou de l'essence de Dieu: pour savoir ce qu'il est, il faut être Dieu même.*' (‚Wir wissen gar nichts von der Natur und dem Wesen Gottes: um zu verstehen, was er ist, müßten wir selbst Gott sein.')

‚Wir müßten selbst Gott sein!' Selbst trotz dieser erschütternden Äußerung, die fortwährend in meinen Ohren nachklingt, wage ich es, zu fragen, ob diese jetzige Unkenntnis der Gottheit der Zustand ist, zu dem die Seele auf immer und ewig verdammt sein wird. Von Ihm (*Him*) also, dem jetzt noch Unbegreifbaren, von Ihm, wenn wir Ihn als geistiges Wesen (*Spirit*) annehmen, das heißt als Nicht-Materie (*not Matter*) ... von Ihm, der als geistiges Wesen besteht, sind wir ... erschaffen oder aus Nichts gemacht — von irgendeinem beliebigen Punkt des Raumes durch die Gewalt seines Willens, den wir als Zentrum annehmen, in einem Zeitraum, nach dem wir nicht näher forschen wollen, aber der auf alle Fälle ungeheuer weit zurückliegt; von ihm also wollen wir uns erschaffen denken, als — was? ...

Wir haben nun einen Punkt erreicht, wo nur die Intuition uns weiterhelfen kann ..."

Nachdem uns Poe seine Definition der Intuition noch einmal ins Gedächtnis gerufen hat:

„Sie ist nichts als die Überzeugung, die aus jenen Induktionen und Deduktionen entspringt, deren Vorgänge so in Dunkel gehüllt sind, daß sie unter unserer Bewußtseinsgrenze liegen ...", behauptet er, daß „eine unwiderstehliche, wenn auch unaussprechliche Intuition" ihm „den Schluß aufzwingt, daß, was Gott ursprünglich schuf, daß diese Materie, die Er durch die Gewalt seines Willens zuerst aus seinem geistigen Wesen oder aus dem Nichts machte, nichts anderes sein konnte, als Materie im eigentlichen Sinn des Wortes, im ureigentlichsten Zustande der — Einfachheit (*simplicity*)."

„Wir wollen uns jetzt bemühen, zu begreifen, was die Materie ist oder wäre, wenn sie in einem Zustande absoluter Einfachheit sich befände. Hier wendet sich der Gedanke sofort ihrer Ungeschiedenheit (*imparticularity*) zu; einem Teilchen

(*a particle*), einem einzigen (*one*) Teilchen, einem Teilchen einer einzigen Art (*of one kind*), von einem Charakter, einer Natur, einer Größe, einer Form, einem Teilchen also, ‚formlos und leer' (*without form and void*), kurz: dem Atom an sich, dem absolut einzigartigen, individuellen, ungeteilten, doch nicht unteilbaren, denn der, der es kraft seines Willens geschaffen hat, hat selbstverständlich auch, kraft derselben Gewalt seines Willens, ja einer viel kleineren, die Macht, es zu teilen. Einheitlichkeit (*Oneness*) ist also das einzige, was ich von der ursprünglich geschaffenen Materie aussage. Aber ich stelle mir zur Aufgabe, zu zeigen, daß der Begriff der Einheitlichkeit völlig genügt, um Entstehung (*constitution*), gegenwärtige Erscheinungen (*existing phenomena*) und die ganz unvermeidbare Vernichtung (*annihilation*) wenigstens des materiellen Universums (*material Universe*) in der Zukunft zu beweisen."

Was später noch zu beweisen sein wird. Hier begnügt Poe sich damit, einige genauere Aufklärungen über den schöpferischen Akt Gottes, des Vaters, zu geben.

„Indem der Wille von diesem Atom (*primordial Particle*) Besitz ergriff, hat er den Akt, genauer gesprochen: die Empfängnis (*conception*) der Schöpfung vollendet ... Die Gestaltung des Weltalls hat nun auf dem Wege stattgefunden, daß das ursprünglich und daher auch normalerweise Einheitliche (*One*) in den abnormen Zustand der Vielheit (*Many*) gezwungen wurde ... Die Annahme einer absoluten Einheit (*absolute Unity*) im Ursein (*primordial Particle*) schließt die der unendlichen Teilbarkeit ein (*infinite divisibility*). Nehmen wir also an, daß das Atom durch die Verbreitung (*diffusion*) im Raume nicht gänzlich erschöpft sei. Stellen wir uns ferner vor, daß von diesem Atom als Zentrum, sphärisch, nach allen Richtungen hin, bis zu praktisch unmeßbaren, wenn auch endlichen Entfernungen im vorher leeren Raume eine gewisse unausdrückbar große, wenn auch begrenzte Anzahl von unvorstellbar, wenn auch nicht undenkbar winzigen Atomen ausgestrahlt werde."

Und dann verwickelt sich Poe in eine lange und dunkle Auseinandersetzung über die Art und Weise, in der Gott im Weltall die heterogene Vielfalt verwirklicht.

„Nun, was für Eigenschaften können wir bei diesen Atomen, die entweder zerstreut sind oder sich in der Zerstreuung befinden, ich sage nicht vermuten, sondern voraussetzen, wenn wir sowohl ihren Ausgangspunkt als auch den Plan ihrer Verbreitung in Betracht ziehen? Da Einheit ihre Quelle ist, und Abweichung von der Einheit (*difference from Unity*) im Plan der Zerstreuung liegt, so müssen wir als gewiß annehmen, daß dieses Ziel, wenigstens im allgemeinen, auch gemäß dem Plan durchgeführt werde, das heißt, daß die Zerstreuung einen Teil des Planes selbst bildet. Wir werden also Abweichungen von allen Punkten der Einheit und Einfachheit des Ursprungs bemerken. Dürfen wir aber aus diesen Gründen uns die Atome als heterogen, ungleichartig, ungleich groß und ungleich voneinander entfernt vorstellen? Und ist das vom Ursprung an so gewesen?"

Nein, schließt Poe, man muß den Gedanken zurückweisen, „daß Überproduktion, ... als dem göttlichen Willen entsprechend, anzunehmen ist". Gott hat sich damit begnügen müssen, bei der ersten Zerstreuung der Atome ihnen eine Formverschiedenheit (*difference of form*) mitzugeben, „alle anderen Unterschiede", Natur, Größe, Entfernung der Atome voneinander, „entstehen von selbst aus diesen beiden vom ersten Moment der Konstitution der Materie an".

Hier greifen wir zurück. Wir erinnern uns an das, was der Dichter behauptet hat, als er zum erstenmal von der abnormalen Vielheit sprach, die aus der ursprünglichen und normalen Einheit hervorgeht.

„Eine Aktion von solcher Natur", sagte er, „schafft aus sich heraus eine Reaktion. Die Zerstreuung hat nur bedingt stattgefunden, das heißt sie entfaltete in sich selbst das Streben, zur Einheit zurückzukehren — ein Streben, das erst mit seiner Erfüllung zerstört wird. Aber ich werde erst später mich über diesen Gegenstand ausführlicher äußern."

Er äußert sich nun tatsächlich über ihn und setzt uns auseinander:

„Wenn nun auch das unmittelbare und beständige Streben (*tendency*) der Atome (die ihre Ursprungseinheit eingebüßt haben)

dahingeht, ihre ursprüngliche Einheit (*normal Unity*) wiederzugewinnen, so ist, wie erwähnt, doch klar, daß diese Tendenz, solange ihre Zerstreuung dauert, resultatlos, das heißt eine bloße Tendenz bleibt, bis die Zerstreuungsenergie (*diffusive energy*) aufhört und das Streben auf diese Weise freie Bahn gewinnt. Da wir nun die göttliche Aktion als begrenzt betrachten und annehmen, daß sie nach der Durchführung der Zerstreuung aufhört, so ist klar, daß sofort eine Reaktion eintritt, deutlicher gesagt: daß das Streben der zerstreuten Atome nach der Ursprungseinheit wieder aktiv wird."

Aber das Weltall wäre ebenso schnell vernichtet wie geschaffen, wenn dieses Streben sofort befriedigt sein könnte. Die göttliche Absicht, „die größtmögliche Summe von Beziehungen zu schaffen" (*the utmost possible Relation*), wäre gefährdet, noch bevor sie erfüllt ist. Daher denkt Poe an eine dritte Kraft, die mit der Zerstreuungs- und Anziehungskraft zusammen eine Art dynamischer Trilogie des Weltalls darstellt; er nennt sie Repulsionskraft (*Repulsion*). Die Repulsionskraft ist nach Poe ein Etwas, das den Atomen

„gleichzeitig die Annäherung ... erlaubt, aber ihre Verschmelzung verhindert, mit einem Worte: ein Etwas, das, bis zu einem bestimmten Zeitpunkte, die Macht besitzt, ihrer Verschmelzung (*coalition*) vorzubeugen, aber in keiner Weise und in keinem Grade die, ihr Streben nach Vereinigung (*coalescence*) zu hemmen".

Das letzte Ziel, dem das vollendete Weltall zustrebt, ist darum nicht weniger die endgültige Rückkehr zur Einheit oder zu Gott, was ein und dasselbe ist. Die Repulsionskraft dient nur dazu, diese Rückkehr zu verzögern.

„Daß das repulsive ‚Etwas' in Wirklichkeit existiert", setzt Poe fort, „sehen wir. Der Mensch kennt und verwendet keine Kraft, zwei Atome in eines zu verschmelzen. Es handelt sich hier um die festgestellte Lehre von der Undurchdringlichkeit der Materie."

Poe sieht das Prinzip in einer Betrachtung „rein geistiger Natur" und fühlt,

„daß hier, aber eben nur hier, Gott selbst sich zwischen uns und das Problem stellt, weil hier, aber eben nur hier, der Knoten so geschürzt ist, daß die Einmischung Gottes sich als nötig erweist".

„Während wir nun tatsächlich", erklärt Poe, „in der geschilderten Vereinheitlichungstendenz der Atome sofort das Prinzip der Newtonschen Gravitation erkennen, kann das, was ich von der Repulsionskraft sagte, die die Aufgabe hat, der momentanen Befriedigung der Atome Grenzen zu setzen, als d a s verstanden werden, was wir jetzt bald Hitze, bald Magnetismus, bald E l e k t r i z i t ä t nennen; durch die schwankenden Bezeichnungen, durch die wir dieses Etwas auszudrücken versuchen, wird am besten gekennzeichnet, wie sehr wir unfähig sind, seine geheimnisvollen und ehrfurchtgebietenden Eigenschaften genau zu umschreiben."

Nun folgen einige Betrachtungen Poes über die Elektrizität, die zu folgendem Gesetz führen:

„D i e M e n g e v o n E l e k t r i z i t ä t, d i e d u r c h d e n K o n t a k t z w e i e r K ö r p e r e n t w i c k e l t w i r d, i s t p r o p o r t i o n a l d e r D i f f e r e n z d e r r e s p e k t i v e n A t o m s u m m e n, a u s d e n e n d i e K ö r p e r g e b i l d e t s i n d."

Poe schreibt der „Elektrizität" ... verschiedene physikalische Vorgänge, Licht, Hitze, Magnetismus zu, glaubt aber, auch berechtigt zu sein, „diesem rein geistigen Prinzip die hauptsächlichen Erscheinungen ...: Vitalität, Bewußtsein, D e n k e n" zuschreiben zu können. Dann schließt er:

„Wenn wir nun die beiden zweideutigen Ausdrücke G r a v i t a t i o n und E l e k t r i z i t ä t beiseite lassen, so können wir die treffenderen Ausdrücke A t t r a k t i o n und R e p u l s i o n dafür einsetzen. Erstere ist der Körper, letztere die Seele; die eine ist das materielle, die andere das geistige Prinzip des Universums. A n d e r e P r i n z i p i e n g i b t e s n i c h t. A l l e Erscheinungen müssen dem einen oder dem anderen oder beiden vereinigten Prinzipien zugeschrieben werden. Es ist so unumstößlich wahr, so absolut feststellbar, daß Attraktion und Repulsion die einzigen Eigenschaften sind, durch welche wir das Universum erkennen, mit anderen Worten: durch welche die Materie sich dem Geiste offenbart, daß wir das volle Recht haben, zu behaupten, daß die Materie n u r

als Attraktion und Repulsion existiert, daß Attraktion und Repulsion Materie sind, da es keinen Fall gibt, in dem wir nicht ad libitum die Worte Materie, Attraktion, Repulsion zusammengenommen als gleichbedeutende und daher wechselseitig austauschbare Begriffe gebrauchen können."

*

„Ich habe oben gesagt", setzt Poe dann fort, „daß, was ich als Streben der verstreuten Atome nach ihrer ursprünglichen Einheit genannt habe, als das Prinzip des Newtonschen Gravitationsgesetzes aufgenommen werden müsse ..."

Und nun geht er von der Überlegung *a priori* zu der *a posteriori* über.

„Jetzt wollen wir nachprüfen, ob die sicheren Fakta des Newtonschen Gravitationsgesetzes uns nicht *a posteriori* einige rechtfertigende Induktionen liefern können.

Was stellt das Newtonsche Gesetz fest? Daß alle Körper einander mit einer Kraft anziehen, die den Quadraten der Entfernungen proportional ist ..."[78]

Poe schlägt uns nun vor, diesem Gesetz „eine philosophisch bestimmtere Fassung" zu geben:

„Jedes Atom jedes Körpers zieht jedes Atom des eigenen oder eines andern Körpers mit einer Kraft an, die sich umgekehrt zu den Entfernungsquadraten zwischen dem anziehenden und dem angezogenen Atom verhält."

Nachdem Poe dann auseinandergesetzt hat, daß der Blick Newtons und seiner Nachfolger durch eine Art optischen Irrtums, einem Fehler in der Perspektive, getrübt gewesen, was der eigentlichen Erdgravitation zuzuschreiben ist, der sie unterlagen, — spricht er die pathetischen Worte:

78) Ein Irrtum der Griswoldschen Ausgabe, da es „verkehrt proportional" heißen muß. Dieser Irrtum ist dadurch entstanden, daß Griswold einen Satzteil der Originalausgabe Poes vergessen hat: „... with forces proportional to their quantities of matter and inversely proportional to the squares of their distances." (V. E., Bd. 16, S. 215, und die Bestätigung, Bd. 16, S. 322 f.)

„Möge der Leser mit mir an dieser Stelle einen Augenblick rasten und die wunderbare, unbeschreibliche, völlig unfaßbare Verwicklung der Beziehungen betrachten, die die Tatsache in sich birgt, daß jedes Atom jedes andere Atom anzieht..., und dies in einer solchen Überfülle an Atomen, daß allein diejenigen, die in der Zusammensetzung einer Kanonenkugel gebunden sind, wohl an Zahl die Sterne übertreffen (*exceed probably*), die das Weltall zusammensetzen ...

Wenn ich versuche, die Einwirkung eines einzelnen Atoms in einem Sonnenstrahl auf sein Nachbaratom festzustellen, so kann ich meinen Zweck nicht erreichen, ohne vorher alle Atome des Weltalls zu zählen und abzuwägen und die genaue Lage eines jeden einzelnen in einem bestimmten Augenblick festzustellen. Wenn ich es wage, das mikroskopisch kleine Stäubchen auf meiner Fingerspitze auch nur um ein Billionstel eines Zolles zu verrücken, was ist die Wirkung der Tat, die ich zu unternehmen wagte? Ich habe eine Tat vollbracht, die den Mond aus seiner Bahn schleudert, die die Sonne zwingt, nicht mehr Sonne zu sein, und die für immer das Schicksal der unzählbaren Myriaden von Sternen verändert, die vor dem hehren Angesicht ihres Schöpfers dahinrollen und strahlen."

Aber kehren wir zu Gott, dem Vater des Universums, zurück.

„Weist eine so klar erkennbare Verbrüderung der Atome nicht auf einen gemeinsamen Ursprung hin? Läßt solch alles besiegende, unausrottbare, völlig unabhängige Sympathie nicht eine gemeinsame Quelle, eine gemeinsame Abstammung (*paternity*) vermuten? ... Mit einem Wort: ist es nicht vielleicht, gerade weil die Atome in einer gewissen, unendlich weit zurückliegenden Zeit sogar mehr als vereint waren (*more than together*), ist es nicht, weil sie ursprünglich und daher normalerweise eine Einheit (*One*) bildeten, daß sie jetzt unter allen Umständen, an allen Punkten, in allen Richtungen, durch alle nur möglichen Arten der Annäherung, in allen Beziehungen und um jeden Preis versuchen, zu dieser völligen, unabhängigen, bedingungslosen Einheit zurückzukehren?"

Und nun diskutiert Poe, ob die Atome auf ein Zentrum zustreben oder nicht.

„Ich antworte, daß sie dies tun ..., aber daß die Ursache,

die sie dahin treibt, ganz und gar unabhängig ist von dem Zentrum als solchem. Sie streben alle in gerader Linie einem Zentrum zu, auf Grund der sphärischen Gesetze, mit denen sie in den Raum geschleudert worden sind."

Hier taucht der Gedanke vom sphärischen Weltall auf, den Poe später deutlicher ausführen wird.

„Jedes Atom, das einen Teil eines allgemein gleichförmigen Globus von Atomen bilden hilft, findet natürlicherweise in der Richtung nach dem Zentrum mehr Atome, als in irgendeiner andern Richtung, und wird daher, ebenso naturgemäß, auch nach jener Richtung hingezogen. Aber es wird nicht deshalb dorthin gezogen, weil das Zentrum sein Entstehungspunkt ist. Es gibt keinen Punkt, an den die Atome gebunden wären, keine Räumlichkeit konkreter oder abstrakter Natur. Nichts, was man mit dem Ausdruck Räumlichkeit (*locality*) bezeichnen kann, ist als ihr Entstehungspunkt aufzufassen. Ihr Ursprung liegt in dem Prinzip der Einheit (*Unity*). Dies ist ihr verlorener Erzeuger (*this is their lost parent*).

Diese Einheit suchen sie immer, unmittelbar, in allen Richtungen, wo immer sie nur Teile von ihr finden mögen, und beschwichtigen dadurch, bis zu einem gewissen Grade, ihre unausrottbare Tendenz, daß sie sich auf dem Wege zu ihrer endgültigen Befriedigung befinden."

Der Punkt, auf den also die Atome zustreben, ist nicht ein örtlich fixiertes Zentrum, sondern ein allgemeines Ausstrahlungszentrum. Wir werden jetzt sehen, daß das Newtonsche Gesetz von der Universalattraktion nach Poe nichts anderes ist als das Gegenspiel zum Poeschen Gesetz der Ausstrahlung, und daß die Atome nach dem gleichen Schema zu Gott zurückkehren, nach dem sie von ihm ausgegangen sind.

„Ob wir nun zur Idee der absoluten Einheit, der Quelle aller Dinge" auf dem einen oder auf dem anderen Wege gelangen, *a priori* oder *a posteriori*, „immer steht die einmal gefaßte Idee mit einer andern Idee, der von dem Zustand des Sternenweltalls, so wie wir es jetzt auffassen, in untrennbarem Zusammenhang, das heißt, mit der Annahme unendlicher Zerstreuung (*diffusion*) im Raume. Nun kann aber ein Einklang zwischen den beiden Ge-

danken Einheit und Zerstreuung nicht bestehen, wenn nicht als dritter Gedanke die Vorstellung einer Ausstrahlung (*radiation*) hinzutritt. Wenn unter absoluter Einheit der zentrale Wille verstanden wird, so ist das bestehende Sternenweltall das Resultat der Ausstrahlung aus diesem Zentrum.

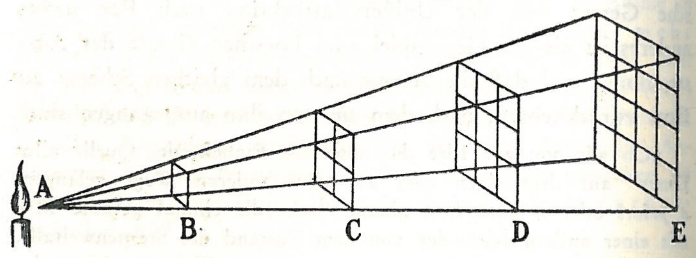
Nun sind die Gesetze der Ausstrahlung bekannt. Sie bilden einen integrierenden Bestandteil der Sphäre. Sie gehören der Klasse der unbestreitbar geometrischen Güter an...

Aber was sagen diese Gesetze? Wie, auf welche Weise bewegt sich die Ausstrahlung von einem Zentrum in den Raum?

Von einem leuchtenden Zentrum strömt das Licht durch Ausstrahlung aus; und die Lichtmengen, die von irgendeiner gegebenen Ebene, welche wir uns in wechselnder Stellung bald näher, bald ferner vom Zentrum gelegen vorstellen, aufgefangen werden, nehmen im gleichen Verhältnis ab, in dem die Quadrate der Entfernungen zwischen der Ebene und dem Leuchtzentrum zunehmen, und nehmen in gleichem Verhältnis zu, wie die Quadrate abnehmen.

Die Fassung dieses Gesetzes kann auf folgende Weise verallgemeinert werden: die Anzahl der Lichtteilchen, oder, wenn man will, die Anzahl der Lichteindrücke, die die bewegte Fläche empfängt, steht im umgekehrten Verhältnis (*inversely*) zu den Quadraten der Entfernungen der Fläche. Um noch weiter zu verallgemeinern, können wir noch sagen, daß die Zerstreuung, die Verteilung, mit einem Worte die Ausstrahlung den Quadraten der Entfernungen direkt proportional ist."

Dann folgt eine Zeichnung und Erklärung, die das Gesetz der Ausstrahlung konkreter nahe bringen will.



„Wenn wir also im allgemeinen behaupten, daß die Ausstrahlung in direkter Proportion zu den Quadraten der Entfernung steht, so gebrauchen wir die Bezeichnung ‚Ausstrahlung', um den Grad

der Zerstreuung anzugeben, je nachdem wir uns vom Zentrum entfernen. Wenn wir nun die Sache umkehren und das Wort Konzentration anwenden, um den Grad der Zusammenziehung (*the drawing together*) zu bezeichnen, wie wir uns jeweils dem Zentrum von einer außenliegenden Stellung nähern, so können wir sagen, daß Konzentration im umgekehrten Verhältnis zu den Quadraten der Entfernung steht. In andern Worten: wir sind zu dem Schlusse gelangt, daß bei Annahme der Hypothese, daß die Materie ursprünglich vom Zentrum ausgestrahlt worden ist, und jetzt zu ihm zurückkehrt, die Konzentration bei der Rückkehr ganz genau so verläuft, wie wir es von der Gravitationskraft wissen."

So sieht die findige und trotzdem einfältige kosmische Phantasie Poes aus: das Newtonsche Gravitationsgesetz wäre nach ihr nur das Gegenteil des Poeschen Ausstrahlungsgesetzes. Poe wendet sich nun den Sternen zu.

„Schon ein oberflächlicher Überblick über den Himmel reicht aus, zu zeigen, daß in der Verteilung der Sterne über jene Raumregion, in der sie gemeinsam und in ungefähr sphärischer Anordnung gruppiert sind, Gleichförmigkeit und eine gewisse Gleichheit der Entfernungen vorherrscht ..." Und an einer andern Stelle: „Auf den ersten Blick hin werden wir dazu gedrängt, mit dem Begriff einer Ausstrahlung die (nie davon getrennte und anscheinend überhaupt nicht zu trennende) Vorstellung der Verdichtung um ein Zentrum zu verbinden, wobei die Zerstreuung mit dem Grad der Entfernung fortschreitet; kurz, die Idee, daß die ausgestrahlte Materie sich ungleichmäßig im Raum verteilt."

Der Gedanke von der Ausstrahlung scheint nun mit dem, was man bei der direkten Beobachtung der Sterne entdeckt, in Widerspruch zu stehen. Aber gerade hinter einer solchen Trübung, einer solchen „Wolke" muß der Schlüssel des Mysteriums zu finden sein. Der unfehlbare Analytiker Poe bezieht sich hier auf das Vorgehen des Polizisten Dupin in der Angelegenheit der Rue Morgue.

„Durch die hier entstandene Schwierigkeit", ruft er aus, „durch die Absonderlichkeit springe ich mit einem Satz in das Geheimnis ..."

Der gewöhnliche Begriff von der Ausstrahlung ist vom Licht mit seinem ununterbrochenen Ausfluß von Strahlenströmen aus einem Zentrum genommen worden. Nun ist aber Gott oder die Einheit kein Zentrum dieser Art! Gott hat sich, behauptet Poe, begrenzter Ausstrahlungen (*determinate radiation*) bedienen müssen.

„Es sei mir erlaubt, den einzig möglichen Modus zu beschreiben, der es begreiflich macht, daß die Materie durch den Raum ausgestreut wurde, so daß sie zu gleicher Zeit die Bedingungen der Ausstrahlung und der im allgemeinen gleichförmigen Verteilung erfüllte.

Zur klaren Veranschaulichung des Vorganges wollen wir uns zunächst eine hohle Kugel aus Glas oder anderem Stoff vorstellen, die wir an Stelle des Raumes setzen, in dem die Weltmaterie durch Ausstrahlung von der absoluten, unabhängigen, unbedingten Partikel, die im Zentrum der Kugel sich befindet, gleichmäßig verstreut worden ist.

Eine gewisse Spannung der zerstreuenden Macht (als die wir hier den göttlichen Willen annehmen), mit anderen Worten, eine gewisse Kraft, deren Maß die Menge von Materie, das heißt die Anzahl der ausgesandten Atome, ist, strahlt diese bestimmte Anzahl von Atomen aus, und zwingt sie nach allen Richtungen hin aus dem Zentrum heraus. Während dieses Vorganges vergrößert sich der Zwischenraum von einem zum andern immer mehr, bis sie zum Schluß in die innere Fläche der Kugel verteilt sind.

Wenn nun die Atome diese Lage erreicht haben oder zu erreichen streben, schleudert eine zweite Spannung derselben Kraft, oder eine zweite, schwächere Kraft desselben Charakters, wieder durch Ausstrahlung eine zweite Schicht von Atomen fort . . ., bis diese konzentrischen Schichten, die immer schwächer und schwächer werden, zum Schluß bis zum Zentralpunkt reichen und die zerstreute Materie zugleich mit der zerstreuenden Kraft völlig erschöpft ist.“

Auf solche Weise wird eine gleichmäßige Ausstrahlung und Verteilung erreicht. Poe will nun das so verwirklichte Universum der Atome untersuchen.

„Sie liegen in konzentrischen Schichten. Sie sind gleichförmig in der Kugel verstreut. Sie sind durch Ausstrahlung in diese Stellung gekommen.

Da nun diese Atome gleichförmig verteilt sind, ... (verhält sich) die Anzahl der Atome, die auf der Fläche jeder dieser konzentrischen Kugeln liegen ..., gerade proportional zur Ausdehnung dieser Fläche.

Aber in jedem System konzentrischer Kugeln sind die Flächen den Quadraten der Entfernungen vom Zentrum proportional.

Darum ist die Anzahl von Atomen in jeder Schicht dem Quadrat der Entfernung dieser Schicht von dem Zentrum proportional.

Aber die Anzahl von Atomen jeder Schicht ist das Maß der Kraft, die diese Schicht ausgeschleudert hat ...

Darum ist auch . . . die Kraft der Ausstrahlung . . . den Quadraten der Entfernungen direkt proportional gewesen."

Hier geht Poe auf die Reaktion über und erinnert uns daran, daß die „Reaktion, soweit uns der Begriff zugänglich ist, nichts anderes (ist) als umgekehrte Aktion", woraus hervorgeht, „daß dieses Gesetz der Rückkehr genau die Umkehrung des Gesetzes vom Ausgange sei", d. h. die Gravitation ist das Gegenteil des Begriffs der Ausstrahlung.

Dann folgt eine Abhandlung über das Gute und das Schlechte, in der seltsame Zusammenhänge zwischen der Moral und der Kosmogonie hergestellt werden. Die Einheit wird dem Guten gleichgestellt, die Vielheit entspricht dem Schlechten, Deutungen, durch welche die Tatsache erklärt werden soll, warum alles zur Einheit zurückstrebt und warum die Gravitation „die stärkste aller Kräfte ist". Poe wiederholt sich dann, er erklärt uns bis zum Überdruß, daß die Atome „diesen Punkt nicht als Punkt" suchen, sondern bloß als die Möglichkeit, zur Einheit wieder zurückzufinden. Er weist hierauf drei Einwände zurück:

„Man könnte erstens sagen: ... daß die Kraft der Ausstrahlung sich direkt proportional zu den Quadraten der Entfernungen verhält, beruht auf einer unbewiesenen Annahme."

Diesen Einwand widerlegt Poe durch die Behauptung,

„daß eine Wirkung der Maßstab ihrer Ursache ist ... Der zweite mögliche Einwurf hat etwas mehr Anspruch auf Antwort: ... wie ist es ... möglich, ... daß meine erste oder äußerste Atomschicht ihre Bewegung an der Innenfläche der angenommenen Glaskugel einstellt, wenn eine zweite, nicht bloß angenommene Kraft nicht in Erscheinung tritt, um dieses Einstellen der Bewegung zu erklären?"

Denn die Einstellung der ersten Bewegung ohne eine Gegenkraft ist nach den Gesetzen der Dynamik unmöglich. Poe zieht sich hier aus der Klemme, indem er sagt, im Augenblick, da sich Gott der ersten Ausstrahlung bedient hat, gab es noch keine Prinzipien.

„Der U r a k t (*primary act*)", erklärt er uns, „die Ausstrahlung aus der Einheit, muß von allem unabhängig gewesen sein, was die Welt jetzt mit dem Ausdruck P r i n z i p bezeichnet ... Ich sage U r akt; denn die Erschaffung der materiellen Ureinheit ist eigentlich richtiger als E m p f ä n g n i s denn als A k t im gewöhnlichen Sinn des Wortes zu betrachten."

Poe teilt uns dann mit, daß die „Prinzipien" von der Reaktion herkommen, und daß es ratsam sei,

„die Anwendung dieses Wortes auf die beiden unmittelbaren Resultate des Aufhörens des göttlichen Willens zu beschränken, nämlich auf die beiden Kräfte — A t t r a k t i o n und R e p u l s i o n".

Dann geht er auf den dritten Einwand über, „daß der besondere Modus der Verteilung der Atome, den ich angenommen habe, nichts weiter als eine ‚Hypothese' sei". Auf diesen Einwand erwidert er sehr nachdrücklich, daß sich ihm alles das, was er behauptet hat, „notwendig in einer Reihe von Vernunftschlüssen aufgedrängt (habe), die so streng l o g i s c h a u f g e b a u t s i n d w i e i r g e n d e i n e e u k l i d i s c h e B e w e i s f o l g e" und infolgedessen unwiderleglich. Alles, was er behauptet hat, beruht auf der „Augenscheinlichkeit der Verhältnisse", dem Prinzip des „logischen Axioms", von dem er uns im folgenden ein Beispiel gibt:

„Mein Urpartikel ist die absolute Beziehungslosigkeit. Um zusammenzufassen, was ich gesagt habe: ich bin davon ausgegangen, daß ich einfach als gegeben nahm, daß der Anfang nichts hinter oder vor sich habe; daß es in der Tat ein Anfang und nichts weiter als ein Anfang war, kurz, daß dieser Anfang das war — was er war."

Poe weist nun auch die zurück, welche an eine „unendliche Ausdehnung der Materie" im unendlichen Raum glauben. In einem solchen Fall gäbe es keine Strebung der Atome zur Rückkehr nach einem Zentrum, denn wenn die Atome ins Unendliche des Universums verstreut sind, dann

„bestehen gleichviele Tendenzen zur Einheit vor wie hinter dem zur Bewegung sich anschickenden Atom, so daß es ein Unfug ist, zu behaupten, daß eine unendliche Linie länger oder kürzer sei, als eine andere unendliche Linie ... So muß also besagtes Atom für immer und ewig an seinem Platz verbleiben. In den unmöglichen Verhältnissen, die wir hier einzig und allein um der Erörterung willen anzunehmen uns bemüht haben, würde es kein Aggregat der Materie, weder Sterne noch Welten geben; lediglich ein ewig atomisches und vernunftwidriges Weltall.

Wenn wir uns aber vorstellen, daß die Atome in einer Kugel verteilt sind, so begreifen wir sofort eine Tendenz zur Vereinigung, die befriedigt werden kann. Da nun das allgemeine Resultat der Tendenz jedes zu jedem eine Tendenz gegen das Zentrum hin ist, so beginnt der Vorgang der Kondensation oder Annäherung durch eine gemeinsame und gleichzeitige Bewegung sofort mit der Zurückziehung des göttlichen Willens ...

Was ich dem Leser ganz besonders einprägen möchte, ist folgendes: es entstanden sofort (nach der Zurückziehung der zerstreuenden Kraft, also des göttlichen Willens) an unzähligen Punkten durch die ganze Kugel des Universums hin, entspringend aus dem beschriebenen Zustand der Atome, zahllose Anhäufungen, die durch unzählbare spezifische Unterschiede in Form, Größe, Wesensart und gegenseitigen Entfernungen charakterisiert werden. Die Entwicklung der Repulsion (Elektrizität) muß naturgemäß gleichzeitig mit den ersten besonderen Bemühungen zur Einheit begonnen haben und muß im Verhältnis zur Zusammenwachsung, das heißt zur Verdichtung oder zur Heterogenität sich gesteigert haben.

So geben sich also im engsten Zusammenhange die beiden eigentlichen Prinzipien, Attraktion und Repulsion, Materielles und Geistiges, die Hand. So schreiten Körper und Seele vereinigt dahin."

*

Nachdem uns nun Poe die wichtigsten Grundsätze seiner eigenen Kosmogonie vorgeführt hat, resumiert er die Nebulartheorie von Laplace.

Dann spielt er sich so auf, als ob sein System sich mit „der prachtvollsten aller Theorien", mit der Kosmogonie von Laplace begegne; einige Zeit lang ist er mit Laplace einer Meinung, schließlich aber rückt seine Betrachtung wieder von ihm ab. Dabei wird unsere Überlegung vorerst mit einer recht dunklen Behauptung versorgt, die sich auf die Repulsion (elektrische Influenz) und Attraktion (Gravitation) bezieht, oder anders gesagt, auf den Körper und die Seele, die vereinigt dahinschreiten, und zwar in dem Augenblick, in dem die Sonne im Begriff ist, die verschiedenen Ringe zu bilden, welche zu Planeten werden, eine Behauptung, die natürlich nicht bei Laplace zu finden ist, sondern bei Poe. Dann erfahren wir von unserem Dichter:

„Da die Kondensation minimal und bei keinem Körper als völlig abgeschlossen betrachtet werden kann, so können wir voraussehen, daß in jedem nachprüfbaren Fall die Sternenkörper, ob es sich nun um Monde, Planeten oder Sonnen handelt, Anzeichen von Leuchtkraft aufweisen werden."

Hierauf führt Poe das Leben selbst auf eine höhere Manifestierung der Elektrizität zurück, die ihrem Repulsionsprinzip gleichgesetzt wird. Und wir erfahren,

„daß die Entwicklung der Erd-Vitalität im gleichen Verhältnis mit der Erd-Kondensation fortschreitet".

Dann fragt er sich — indem er diese Annahme aus der Theorie von Laplace deduziert —, ob die aufeinanderfolgenden Generationen neuer Tierarten, diese immer vollendeteren

Rassen nicht mit den aufeinanderfolgenden Planetabstoßungen der Sonne im Zusammenhang stehen, wobei diese Sonne jedesmal, wenn sie sich eines der verhärteten Ringe entledigt hat, in ihrem nackten und befruchtenden Glanz neu erscheint.

Die Tatsache, daß damals eben das Teleskop von Rosse eine große Zahl sogenannter „*Nebulae*" als einen Haufen von Sternen hat erkennen können, eine Tatsache, durch welche für viele Wissenschaftler die Theorie des Laplace erledigt wurde, scheint für Poe im Gegenteil eine Bestätigung dieser Theorie zu sein. Denn wenn die Poesche Idee einer Aussendung aller Atome des Universums durch Gott aus der Urpartikel der Wirklichkeit entspricht, dann müssen diese ersten Maßnahmen Gottes in einer so weit zurückliegenden Zeit stattgefunden haben, daß vor unserem Auge nirgends mehr die ursprüngliche gasartige Nebularsubstanz erscheinen kann. Laplace jedoch hat an die Aktualität der ursprünglichen gasartigen Nebelmassen geglaubt, er hat an die Unendlichkeit des Atomuniversums geglaubt!

„Die am wenigsten berechtigte Annahme von Laplace besteht darin, daß er den Atomen eine Bewegung gegen das Zentrum zuschreibt, trotzdem er offenbar der Meinung ist, daß die Atome in unbegrenzter Folge sich durch den Weltenraum hin verbreiten",

eine Bedingung, die nach Poes Meinung jede Bewegung verhindern müsse. Der Dichter gesteht dem Gelehrten jedoch zu, daß der „an das Wunderbare grenzende mathematische Instinkt" Laplace bei seiner Nebularkosmogonie

„mit verbundenen Augen durch ein Wirrsal von Irrtümern zu einem der leuchtendsten und wunderbarsten Tempel der Wahrheit geführt"

habe.

So beurteilt Poe, der das Rätsel des Universums hiemit endgültig entziffert, seinen allzu schüchternen, zurückhaltenden Vorgänger. Die Astrophysik des zwanzigsten Jahrhunderts hat

ihrerseits überaus radikal einen Teil der Nebularhypothese des Laplace verworfen, da das ursprüngliche Sonnensystem nach ihrer Meinung sich niemals schnell genug um sich selbst gedreht habe, um die Aussendung der Planeten zu ermöglichen, und auch deshalb, weil der Maßstab unseres Systems zu klein ist, als daß die nach der Hypothese von Laplace von der Sonne ausgeworfene relativ kleine Menge an Materie sich nicht im Raume verloren hätte. Die Nebularhypothese kann sich daher nur mehr auf die „*Nebulae*" beziehen, welche die Millionen Sonnen hervorgebracht haben, nicht aber auf die Planetensysteme.[79]

Die Kritik Poes konnte natürlich nicht diese modernen Erkenntnisse vorwegnehmen. Im Grunde genommen wirft Poe Laplace, dem Gelehrten, der gesagt haben soll, er benötige für die Himmelsmechanik diese Hypothese (Gott) nicht, vor, die intuitive Vision eines Gottes, der die Urpartikel, den Ursprung des Universums, aussendet, habe bei ihm gefehlt.

*

Dann malt Poe die große Freske des von ihm geschauten Universums.

„Fassen wir also unser Sonnensystem als den allgemeinen oder ungefähren Typus aller anderen auf, so sind wir so weit vorgeschritten, daß wir das Weltall als einen kugelförmigen Raum ansehen können, durch den mit nur rein prinzipieller Gleichmäßigkeit

79) James Jeans, *The Universe*. (Französische Ausgabe bei Payot, Paris 1930.) Die Hypothese, welche augenblicklich versucht, die *Nebulae* bei der Bildung unseres Systems zu ersetzen, ist die Gezeitentheorie. Schon Buffon hat sie aufgestellt, ohne sie jedoch mathematisch beweisen zu können. Nach dieser Theorie sollen die Planeten ihr Entstehen dem Durchgang eines Sterns durch die Nähe der Sonne verdanken, wobei ein Teil der Sonnensubstanz in der Form einer langen Flosse oder von Materiefaser, die sich dann zu voneinander getrennten Planeten zerteilt hat, mitgerissen wurde. Daraus ginge hervor, daß die Bildung von Planeten einen im Weltall selten vorkommenden Unfall darstellt (S. 196ff.).

eine gewisse Anzahl von Systemen mit rein prinzipieller Ähnlichkeit ausgestreut ist.

Wir wollen jetzt unsere Vorstellung erweitern und jedes dieser Systeme als ein Atom in sich betrachten, was es ja tatsächlich auch ist, wenn wir es nur als eines der unzähligen Myriaden von Systemen betrachten, die das Weltall bilden. Wenn wir sie nun alle als riesenhafte Atome betrachten, jedes von der unausrottbaren Tendenz zur Einheit erfüllt, die die wirklichen Atome, aus denen es besteht, charakterisiert, so kommen wir mit einem Schlage zu einer neuen Ordnung von Gruppierungen. Die kleineren Systeme, die sich in der Nachbarschaft eines größeren befinden, werden sich unbedingt mehr und mehr diesem nähern müssen. Hier werden tausend, dort eine Million, an anderer Stelle vielleicht eine Trillion sich versammeln und rund um sich unmeßbare Leeren im Raume lassen. Und wenn man mich jetzt fragt, warum ich bei diesen Systemen, bei diesen wahrhaft titanischen Atomen (ich spreche nur von einer Versammlung, aber nicht, wie im Fall der positiven Atome, von einer mehr oder weniger verdichteten Körperbindung) — wenn man mich nun fragt, warum ich meine Vermutung nicht bis zu ihrem richtigen Schlusse durchführe, warum ich nicht an diesen Ansammlungen von Systematomen erläutere, wie sie ihrer Konsolidation zu Sphären zueilen, wie jedes sich zu einer prachtvollen Sonne verdichtet, so antworte ich: μελλόντα ταῦτα, ich habe nur einen Augenblick lang auf der erhobenen Schwelle der Zukunft gezögert. Im jetzigen Stadium nennen wir diese Versammlungen Haufen und sehen sie im Anfang ihrer Konsolidation; ihre absolute Vereinigung liegt noch in der Zukunft.

Nun sind wir an einem Punkt angekommen, wo wir das Weltall als einen kugelförmigen Raum betrachten, in dem Stern h a u f e n ungleich zerstreut sind. Ich bitte, das Augenmerk darauf zu richten, daß ich hier das Wort u n g l e i c h der früher gebrauchten Redensart ‚mit nur rein prinzipieller Gleichmäßigkeit' vorziehe. Es ist selbstverständlich, daß die Gleichheit der Verteilung in dem gleichen Verhältnis abnimmt, in dem die Agglomeration zunimmt, das heißt die Dinge an Zahl abnehmen. So kann also die Zunahme der Ungleichheit, eine Zunahme, die bis zu dem mehr oder weniger fernen Zeitpunkt fortschreiten wird, wo die größte Agglomeration alle anderen absorbieren wird, nur als ein bestätigendes Symptom der Tendenz zur Einheit betrachtet werden."

Das heißt, daß für Poe der gegenwärtige Zustand des Universums der in Bewegung befindlichen Rückkehr der Materie zur Einheit entspricht. Nach der Meinung Poes bestätigt die teleskopische Beobachtung seine Ansicht: sie erlaubt es uns,

„zu sehen, daß das wahrnehmbare Weltall als System unter den ungleichmäßig verstreuten Systemen existiert".

Und nun läßt Poe vor unseren Augen die Sterne vorüberziehen: erst sehen wir die Milchstraße, die Poe sich als eine von einem Ring umschlossene „linsenartige Versammlung von Sternen" vorstellt, dann kommen jene Räume hinter ihr, welche von den Haufen, die man ungenau „Nebulae" nennt, bevölkert werden und die nach Poe nichts als Anhäufungen von Sternen sind. Er betrachtet den Himmel und entdeckt dort, was man damals zu sehen glaubte, nämlich ein Band von Nebelflecken,

„ein Band von ungleicher Breite, das sich von einem Horizont zum andern zieht und im rechten Winkel zur Durchschnittsrichtung der Milchstraße steht". „Dieses Band", ruft er nun aus, „ist der letzte Haufe der Haufen; dieser Gürtel ist das Universum." Und einige Zeilen später: „Es gibt keinen unhaltbareren, ... astronomischen Irrtum als die Behauptung einer absoluten Unbegrenztheit des Sternenweltalls ... Wenn die Sternenfolge endlos wäre, so wäre der Hintergrund des Himmels gleichmäßig beleuchtet, wie wir das bei der Milchstraße finden, da kein einziger Punkt im ganzen Hintergrunde zu finden wäre, wo kein Stern sich befände."

Das Gegenteil ist aber wahr, unsere Teleoskope finden „in unzähligen Richtungen" leere Räume. Das sind

„Ausblicke durch die Grenzwälle des Sternenweltalls in das hinter ihm drohende, unbegrenzte All der Öde ...

So begreifen wir also die Inselnatur unseres Universums ... Aber darf man schließen, daß wirklich kein materieller Punkt jenseits der erreichten Grenze liegt, weil wir durch die Begrenztheit unserer Sinne gezwungen sind, an den Grenzen des Sternenweltalls haltzumachen? Haben wir oder haben wir nicht das Recht, durch

Analogie den Schluß zu ziehen, daß dieses wahrnehmbare Universum, dieser Haufe der Haufen nur ein Teil einer Reihe von Haufen der Haufen sei, deren übrige uns unsichtbar bleiben ... wegen der Entfernung ..."

An dieser Stelle verteidigt sich der Dichter, mit anderen eine menschliche Schwäche zu teilen und an das Unbegrenzte zu glauben.

„Das menschliche Gehirn hat offenbar eine große Neigung für das Unendliche und spielt gerne mit diesem Phantom ... Trotzdem mag es ja eine Klasse von höherstehenden Intelligenzen geben, für die diese Durchschnittsanlage alle Anzeichen einer Monomanie trägt."

Aber die Antworten, die uns Poe nun auf seine Fragen gibt, zeigen seine Abhängigkeit von der Idee des Unendlichen.

„Haben wir das Recht, eine unendliche Reihe von Haufen der Haufen oder von Universa mehr oder weniger ähnlicher Art anzunehmen oder vielmehr uns auszudenken? Ich antworte, daß das Recht in einem solchen Fall ausschließlich von der Kühnheit der Einbildungskraft abhängt, die sich an diese Frage wagt. Ich möchte hier nur erklären, daß ich, was mich betrifft, mich sehr zu der Einbildung hingezogen fühle (ich wage hier keinen anderen Ausdruck zu gebrauchen), daß eine endlose Folge von Universa existiert, die mehr oder weniger demjenigen ähnlich sind, das wir kennen, demjenigen, das allein wir jemals kennen werden, wenigstens bis die Rückkehr unseres eigenen Universums zur Einheit erfolgen wird. Wenn aber solche Haufen von Haufen bestehen — und sie bestehen —, so ist es reichlich klar, daß sie, da sie keinen Teil an unserem Ursprung hatten, auch keinen Anteil an unseren Gesetzen haben. Sie ziehen uns nicht an, und wir ziehen sie nicht an. Ihre Materie, ihr Geist ist nicht unserm gleich, gehören nicht zu dem, was in irgendeinem Teile unseres Universums Einfluß und Wert besitzt. Sie können weder unsere Sinne, noch unsere Seele beeinflussen. Zwischen ihnen und uns, wenn wir sie alle für einen Augenblick gesammelt betrachten, gibt es keine gemeinsamen Einflüsse. Jedes existiert allein und unabhängig im Schoße seines eigenen und besonderen Gottes."

Dann folgt eine Art Hymnus auf die Größe der Schöpfung, d. h. auf die zeugende Macht des Schöpfers, der Körper ausgesandt hat, deren Inhalt, Gewicht und Abstand die Beredsamkeit eines Erzengels herausfordern würde! Hierauf werden die Keplerschen und Bodeschen Gesetze und mehrere große astronomische Zahlen zitiert.

Wir wollen uns aber hier nicht lange damit aufhalten, auf die wissenschaftlichen Irrtümer Poes hinzuweisen; wir beschränken uns darauf, der Entwicklung seines Gedankens zu folgen. Sein Ziel ist, uns die „absolute Genauigkeit der Anpassung Gottes" bewundern zu lassen, und er zitiert uns als Beispiel für diese universale Anpassung, für die Möglichkeit, die Ursache an die Stelle der Wirkung einzusetzen, die Tatsache, daß im Polarklima, dort wo „die menschliche Maschine, um ihre animalische Wärme zu erhalten, ... eine große Menge stickstoffhaltiger Nahrung, wie z. B. Fischtran" (*sic*) benötigt ..., „der Tran der Robben und Walfische fast die einzige Nahrung ist, die die Natur dem Menschen bietet", was „eine absolute Gegenseitigkeit der Anpassung" darstellt. Man sieht hier und auch an andern Stellen, schließt Poe, daß „die göttlichen Pläne ... vollkommen" sind, im Gegensatz zu den Plänen der Menschen, und daß „das Weltall ... ein göttlicher Plan" ist. Auf solche Art wird der so oft sichtlich wunderbare Endzustand, in dem sich der lebende Organismus befindet, ein Finalismus, der wahrscheinlich eine Folge tausendjähriger durch unsere Nervenzentren gelenkte Anpassung an das Milieu ist, von Poe in die anthropomorph gesehene Gesamtheit des Universums projiziert und auf die allwissende und alles voraussehende Weisheit des schöpferischen Vaters bezogen.

Gerade an dieser Stelle aber verteidigt sich Poe gegen die Neigung des menschlichen Geistes zu Analogieschlüssen, als ob er gegen die unbewußt erfaßte Tatsache protestieren wollte,

daß auch seine Überlegungen nach jenem Schema vor sich gehen. Man darf nicht glauben, sagt er, daß die Sterne im Unendlichen um immer größere Globen, die aktuell existieren, sich drehen! Das wäre ein falscher, auf Analogie aufgebauter Schluß. Man darf nicht den gleichen Irrtümern verfallen wie Mädler, der einen enorm großen, jetzt finsteren Globus im Zentrum der Milchstraße postuliert hat. Was tatsächlich vorgeht, ist anderer Natur. Zeigt uns nicht das Teleskop, daß in den kreisförmigen Nebelflecken Herschels

„an jeder Seite Sternenmassen sich befinden, die sich nach außen zerstreuen, als wenn sie, angezogen durch eine Riesenmacht, einer großen Zentralmacht zustürzen wollten?"[80]

Hier haben wir, sozusagen dem Leben entnommen, die Rückkehr der Materie zur Einheit vor uns, eine Rückkehr, die schon begonnen hat, aber vom Ende noch weit entfernt ist. In der Zukunft aber wird die Konzentration jeglicher Materie in einem kolossalen Globus stattfinden, und das ist der vorletzte Akt des Dramas. Um sich von dieser Endkonzentration einen rechten Begriff zu machen, bedarf man nicht des Hinweises auf eine Hypothese, nach der der Äther die Himmelsbewegungen verlangsame. Gott genügt. Es wäre eine Gottlosigkeit sondergleichen, anzunehmen,

„daß das Ende weniger einfach, weniger unmittelbar, weniger selbstverständlich, weniger künstlerisch herbeigeführt werden könne, als durch die Reaktion auf den Schöpfungsakt".

Und nun entwirft Poe ein Bild vom gegenwärtigen Zustand des Universums:

„Kehren wir also zu einer unserer früheren Annahmen zurück — die Systeme, die Sonne mit ihren Planeten wollen wir nur als ein titanisches Atom auffassen, das im Raum vorhanden ist, begabt

80) Hier verwechselt Poe (nach Dr. Nichol) wahrscheinlich die sichtbare Auswerfung der Nebularsubstanz mit dem, was er progressive Annäherung nennt.

mit derselben Neigung zur Einheit, die im Anfang die echten Atome nach ihrer Ausstrahlung durch die Weltallkugel kennzeichneten."

Unter dem Einfluß dieser Neigung streben die „System-Atome" zu ihren Aggregationszentren oder Haufen zurück und die Haufen selbst zu einem gemeinsamen Zentrum. Das wäre nach Poe „die schreckliche Gegenwart". Aber unser mit den Sternen jonglierender Prophet will nun ein Bild der Zukunft entwerfen:

„Eine rationelle Analogie kann uns helfen, eine Hypothese der Zukunft zu bilden, die noch schrecklicher ist. Da das Gleichgewicht zwischen den zentripetalen und zentrifugalen Kräften jedes Systems notwendigerweise zerstört werden muß, sobald es sich bis zu einem bestimmten Grad dem Kern des Haufens nähert, zu dem es gehört, so muß daraus eines Tages ein chaotischer oder wenigstens scheinbar chaotischer Sturz der Monde auf die Planeten, der Planeten auf die Sonnen, der Sonnen auf die Sterne erfolgen; und das allgemeine Resultat dieses Sturzes muß die Agglomeration der Myriaden jetzt am Firmament stehender Sterne in eine fast unendlich kleinere Zahl von fast unendlich größeren Kugeln sein ... Dann werden in unermeßlichen Abgründen unvorstellbare Sonnen aufstrahlen, aber das alles wird nur ein prachtvoller Höhepunkt sein, der das große Ende einleitet ... Während ihrer Konsolidation haben sich die Haufen mit erschreckend wachsender Geschwindigkeit ihrem allgemeinen Zentrum zugestürzt, und bald werden mit einer tausendfach verstärkten elektrischen Geschwindigkeit, wie sie ihrer materiellen Größe und der geistigen Heftigkeit ihrer Einheitsneigung entspricht, die majestätischen Überbleibsel der Sternenmasse in allgemeine Umarmung stürzen. Die unvermeidliche Katastrophe ist da.

Aber was ist nun diese Katastrophe? Wir haben gesehen, wie die Kugeln vereinigt wurden. Müssen wir von jetzt an annehmen, daß diese materielle K u g e l d e r K u g e l n, d i e s e e i n z i g e m a t e r i e l l e K u g e l, das ganze Universum bildet und es fülle? Solch eine Vorstellung stände in vollständigem Widerspruch zu allen in dieser Abhandlung ausgesprochenen Annahmen."

Denn diese Kugel der Kugeln würde, wie wir sehen werden, nicht bestehen können. Poe glaubt, dies durch folgende spitzfindige Argumentation zu beweisen: Wir haben, sagt er,

„die elektrische Einwirkung als Repulsivkraft aufgefaßt, die es allein der Materie möglich mache, in dem Zustand der Zerstreuung zu existieren, der zur Vollendung ihrer Schicksale notwendig ist ...".

Nehmen wir das göttliche Prinzip einer Gegenseitigkeit der Anpassung als gegeben an, dann ist es uns

„umgekehrt ... auch erlaubt, die Materie als einzig und allein zugunsten dieser Einwirkung, zur Sicherung der Ziele dieses geistigen Äthers, eingesetzt zu betrachten. Durch die Materie und mit ihrer Hilfe durch die Kraft ihrer Heterogenität wird dieser Äther offenbar, wird der Geist individualisiert",

so weit, daß er schließlich den Gedanken zeugt. Nun muß

„jedes Werk, das einem göttlichen Einfall entsprungen ist, mit seinem ihm zugehörigen Ziele existieren und mit dessen Erreichung dem Nichts anheimfallen",

die Materie muß mit dem Leben und dem Denken sterben, nachdem sie das Leben und das Denken konditioniert hat —

„und ich zweifle nicht daran, daß die meisten meiner Leser, wenn sie die Zwecklosigkeit der letzten Kugel der Kugeln erfaßt haben, meiner Folgerung beistimmen werden: so kann sie also nicht mehr bestehen".

„Wenn also nach Vollendung ihrer Zwecke die Materie zu ihrer ursprünglichen Einheit zurückgekehrt sein wird, zu dem Zustand, der die Austreibung des trennenden Äthers voraussetzt ..., wenn also, wie ich sagte, die Materie nach Austreibung des Äthers zur absoluten Einheit zurückgekehrt sein wird, so wird die Materie (um etwas paradox zu sprechen) ohne Attraktion und Repulsion bestehen — mit anderen Worten: Materie ohne Materie, oder keine Materie sein. Wenn sie in die Einheit versinkt, so wird sie zugleich in jenes Nichtsein versinken, das für alle endliche Vorstellung mit der Einheit identisch sein muß; in jenes materielle Nichts, aus dem allein sie hervorgegangen, aus dem allein sie durch den Willen Gottes erschaffen worden sein kann.

Ich wiederhole also: bemühen wir uns zu begreifen, daß dieser letzte, aus allen andern zusammengesetzte Globus augenblicklich verschwinden wird, und daß nur Gott allein als All im All bestehen wird.

Aber sollen wir hier stehenbleiben? Durchaus nicht. Aus dieser Agglomeration und Auflösung des Weltalls kann, wie wir unschwer begreifen können, eine neue Reihe von Zuständen hervorgehen, eine neue Schöpfung und eine neue Ausstrahlung, die in sich selbst zurückkehrt, eine neue Aktion des göttlichen Willens mit seiner Reaktion. Wenn wir unsere Vorstellungskraft von jenem obersten aller Gesetze, von dem Gesetz der Periodizität leiten lassen, sind wir dann nicht mehr als berechtigt, den Glauben zu hegen — sagen wir lieber, uns der Hoffnung hinzugeben —, daß die Vorgänge, die wir hier zu betrachten gewagt haben, immer und immer und immer wieder erneuert werden könnten? Daß ein neues Weltall ins Dasein tritt, und dann seinerseits ins Nichts versinkt — bei jedem Schlage des Gottesherzens?

Und was ist nun das Gottesherz? Es ist unser e i g e n e s Herz",

ruft Poe aus, dessen heiliger Eifer auf diesen letzten Seiten immer stärker anwächst. „Laßt nicht die nur scheinbare Unehrerbietigkeit dieses Gedankens eure Seelen ... abschrecken" und wendet euch nicht ab von der tiefen Ruhe der Selbstbeobachtung, durch welche diese Wahrheit aufscheint. Denn tatsächlich

„wandeln (wir) durch die Geschicke unseres Weltdaseins, umgeben von schattenhaften, aber immer gegenwärtigen Erinnerungen an ein größer gestaltetes, in früher Vergangenheit weit zurückliegendes und unendlich furchtbares Geschick.

Die Jugend, die wir erleben, ist besonders heimgesucht von solchen Träumen, die wir jedoch niemals als Träume ansehen. Wir erkennen Erinnerungen in ihnen ... Solange diese Jugend andauert, ist das G e f ü h l u n s e r e r p e r s ö n l i c h e n E x i s t e n z, das natürlichste von allen unseren Gefühlen ..., (und) daß es hätte sein können, daß wir n i e m a l s z u e i n e r E x i s t e n z gekommen wären, das sind Betrachtungen, die uns i n d e r J u g e n d wahrlich schwerfallen. Von allen Fragen scheint uns, b i s w i r e r w a c h s e n e r s i n d, die Frage am schwersten zu beantworten, warum wir vielleicht nicht hätten existieren können. Bis zu diesem Alter scheint die Existenz, die persönliche Existenz, die Existenz zu jeder Zeit und selbst in der Ewigkeit, uns ein normaler und fragloser Zustand — e s s c h e i n t u n s s o, w e i l e s s o i s t.

Aber dann kommt die Zeit, da eine konventionelle Weltweisheit uns aufweckt und der Wahrheit unserer Träume entzieht. Zweifel, Überraschung und Unbegreiflichkeit stellen sich im selben Augenblicke ein. Sie sagen: ‚Du lebst, und es gab eine Zeit, wo du nicht lebtest. Du bist geschaffen worden. Es gibt eine höhere Intelligenz als deine, und nur durch diese Intelligenz lebst du überhaupt ...'

Es gibt keinen denkenden Menschen, der nicht in einem gewissen lichten Augenblicke seines Gedankenlebens sich in ein Chaos fruchtloser Versuche verloren gefühlt hätte — in Versuchen, zu begreifen oder zu glauben, daß etwas Größeres bestehe als seine eigene Seele".

Das ist ganz gut beobachtet, es stimmt nur nicht, daß diese Sensationen des Größenwahns gerade mit den erleuchtetsten Einsichten unseres intellektuellen Lebens zusammenfallen. Aber diesem Anfall von narzißtischem und paranoidem Mystizismus, unter dessen Eindruck Poe Heureka beendet, ist durch Kritik nicht beizukommen.

„Die vollständige Unmöglichkeit, die für die Seele jedes einzelnen besteht, sich tiefer als einen andern stehend zu betrachten; die intensive, überwältigende innere Empörung, die die Seele beim Auftauchen dieses Gedankens ergreift, dieses und das alles beherrschende Verlangen nach Vollkommenheit sind nur der Ausdruck des geistigen, mit dem materiellen zusammenfallenden Ringens mit der ursprünglichen Einheit."

Denn „jede Seele (ist) zum Teile ihr eigener Gott, ihr eigener Schöpfer; ... Gott, der materielle und geistige Gott, (der) jetzt einzig und allein in der zerstreuten Materie und dem zerstreuten Geiste des Weltalls existiert" und „die Wiedervereinigung dieser Materie und dieses Geistes allein (kann) den rein geistigen und individuellen Gott wiederherstellen".

Damit ist ausgesprochen, daß hier die Rollen endlich gewechselt wurden, und daß der Schöpfer, bei der gesetzmäßigen Rückkehr der Dinge aus dem Jenseits — oder aus dem Diesseits — von seinen Geschöpfen wieder erzeugt wird. Man darf aber deshalb doch nicht glauben, daß diese Gott schaffende

Konzentration unsere persönliche Individualität ohne Kompensierung wieder aufsauge. In einer Schlußbemerkung[81] zu Heureka schreibt Poe:

„Die Trauer, in die uns die Betrachtung, daß wir unsere individuelle Identität verlieren werden, versetzt, hört sofort auf, wenn wir überlegen: der oben beschriebene Vorgang ist ja nicht mehr und nicht weniger als die Aufsaugung aller andern Intelligenzen (d. h. aller im Universum befindlichen Intelligenzen) durch jede individuelle Intelligenz. Damit Gott ganz in allem sein kann, muß jeder Gott werden“,

das heißt: die kosmologische Phantasie von Heureka führt zu dem Ende, daß Poe sich Gott gleichsetzt.

Schließlich ergreifen die Erinnerungen in einer hochtrabenden Prosopopöie das Wort:

„Es war einmal eine Zeit in der Nacht der Vergangenheit, da gab es ein noch bestehendes Wesen — eines aus einer unendlichen Zahl ähnlicher Wesen, die die absolut unendlichen Bezirke des absolut unendlichen Raumes bevölkern. Es lag und liegt nicht in der Macht dieses Wesens, so wenig es in deiner eigenen liegt, in tatsächlichem Wachstum die Freude seines Daseins zu erweitern und zu vermehren; aber ... jenes göttliche Wesen (bringt) ... so seine Ewigkeit in beständigem Wechsel zwischen seinem konzentrierten und seinem fast unendlich zerstreuten Selbst hin. Was du das Weltall nennst, ist nichts weiter als seine jetzige ausgedehnte Existenz ... Alle diese Geschöpfe — sowohl diejenigen, die du als belebt bezeichnest, wie auch diejenigen, denen du das Leben absprichst, aus keinem andern Grunde absprichst, als weil du es nicht in seinen Äußerungen beobachten kannst —, alle diese Geschöpfe haben in höherem oder geringerem Grade eine Befähigung zur Freude oder zum Schmerze; aber die Summe ihrer Empfindungen stellt genau die Summe des Glücks dar, die rechtmäßig dem göttlichen Wesen zukommt, wenn es sich in sich selbst zurückgezogen hat. Diese Geschöpfe sind außerdem alle mehr oder weniger bewußte Intelligenzen; sie sind sich, erstens, ihres eigenen Selbst bewußt,

81) V. E., Bd. 16, S. 336.

zweitens mittelst flüchtiger Erleuchtung ... ihrer Identität mit Gott. Von diesen beiden Arten von Bewußtsein stellen wir uns vor, daß die erste schwächer, die zweite stärker werde im Lauf der langen Zeitfolge, die vergehen muß, bevor die Myriaden individueller Intelligenzen — bevor die strahlenden Sterne sich vermischen und übergehen in das allgemeine Eins. Wir müssen uns vorstellen ..., daß der Mensch zum Beispiel unmerklich aufhört, sich als Mensch zu fühlen, und mit der Zeit jene erhabene, triumphierende Epoche erreichen wird, wo er sein Dasein als das Jehovas ansehen wird. Bis dahin müssen wir dessen eingedenk sein, daß alles Leben ist — Leben, Leben im Leben — das Geringere im Größeren — und alles im göttlichen Geiste."

Mit diesem pantheistischen Hymnus schließt das Werk.

*

Mehr als ein Schriftsteller unserer Tage hat ausgesprochen, wie sehr er Heureka von Poe bewundere. Das Werk wurde jedoch nicht bloß als Gedicht begrüßt, man fand auch, daß Theorien der modernen Physik in ihm auf geniale Weise vorausgeahnt wurden. Valéry zum Beispiel meint, Poe habe den Carnotschen Kreisprozeß[82] vorweggenommen. Tatsächlich hat Poe — es scheint, daß auch wir in das Lob der andern miteinstimmen müssen — in einer Zeit, in der die These Nichts geht verloren, nichts wird geschaffen souverän galt, folgenden Satz auszusprechen gewagt:

„Es ist so unumstößlich wahr, so absolut feststellbar, daß Attraktion und Repulsion die einzigen Eigenschaften sind, durch

82) „In Heureka ist eine Vorahnung des Carnotschen Prinzips und der Darstellung dieses Prinzips durch den Mechanismus der Zerstreuung enthalten ..." (Paul Valéry, Variété. Gallimard, Paris 1928, S. 126, in seinem Essay *„Au sujet d'Eurêka"*.) Carnot hat zwar bereits 1824 seine *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance* veröffentlicht, aber seine Gedanken und Einsichten waren 1848, als Heureka geschrieben wurde, in weiteren Kreisen kaum schon bekannt.

welche wir das Universum erkennen, mit andern Worten: durch welche sich die Materie dem Geist offenbart, daß wir das volle Recht haben, zu behaupten, daß die Materie nur als Attraktion und Repulsion existiert, daß Attraktion und Repulsion Materie sind, da es keinen Fall gibt, in dem wir nicht ad libitum die Worte Materie, Attraktion, Repulsion zusammengenommen als gleichbedeutende und daher wechselseitig austauschbare Begriffe gebrauchen können."

Wenn man dies liest, denkt man an die aktuelle elektromagnetische Theorie von der Materie, und wenn Poe an anderer Stelle schreibt, man müsse jedes Sternensystem wie ein einfaches riesengroßes Atom ansehen, das im Raum mit der gleichen Neigung zur Einheit existiert, welche zu Beginn die wahren Atome nach ihrer Ausstrahlung in die Weltsphäre charakterisierte, dann könnte man beinahe annehmen, sein Genie habe vorausgesehen, was wir heute denken: daß eine Analogie bestehe in der Struktur zwischen dem Atom und jedem Sternsystem, die beide nach den gleichen Gesetzen gelenkt werden, ob nun die Körper, welche um ihren Kern herum ihre Bahn beschreiben, riesengroße Planeten sein mögen oder unendlich kleine Elektronen. Und auch von der Idee, „daß in jedem nachprüfbaren Fall die Sternenkörper, ob es sich nun um Monde, Planeten oder Sonnen handelt, Anzeichen von Leuchtkraft aufweisen werden", könnten oberflächliche Beobachter meinen, er habe hier die Radioaktivität erraten, während besser informierte behaupten würden, er habe die Tatsache vorausgeahnt, daß die Materie Ausstrahlungen verschiedener Natur aussende, solange sie nicht beim absoluten Nullpunkt angelangt sei. Und die Phantasie, nach der sich Poe vorstellt, der Mond sei aus seiner Bahn geschleudert, die Sonne gezwungen, „nicht mehr Sonne zu sein, (eine Tat) die für immer das Schicksal der unzähligen Myriaden von Sternen verändert, die vor dem hehren Angesicht ihres Schöpfers dahinrollen und strahlen", und zwar deshalb, weil er es wagte, „das mikroskopisch kleine Stäubchen" auf seiner Fingerspitze um ein

Billionstel eines Zolles zu verändern, diese ganze ultranarzißtische und sicherlich auch einigermaßen größenwahnsinnige Phantasie, welche an die unmäßige Macht des Worts[83] als Schöpferin der Sterne erinnert, — all dieses könnte auf Parallelen in der modernen Astrophysik hinweisen. In dem schon zitierten Buch über das Universum schreibt James Jeans: „Jedesmal, wenn ein Kind ein Spielzeug aus seinem Wagen wirft, stört es die Bewegung der Sterne im Weltall.“[84]

Wir begnügen uns mit diesen Proben und raten unserer eigenen Bewunderung[85], vorsichtig zu sein, weil man sich wohl hüten muß, eine Wolke für einen Berg oder ein Schloß zu nehmen, auch wenn ihre Konturen zusammenfallen.

---

83) *The Power of Words. (Democratic Review,* Juni 1845; *Broadway Journal,* II, 16.

84) In dem bereits auf S. 190 zitierten Werk von Jeans, S. 168.

85) Edmond Bauer, außerordentlicher Professor für Physik am College de France, hatte die Freundlichkeit, dieses Kapitel über Heureka mit mir durchzulesen und mir folgende Bemerkungen in einem Schreiben zur Verfügung zu stellen:

„In den folgenden Zeilen präzisiere ich noch einmal, was ich in meinem Gespräch mit Ihnen geäußert habe und ergänze es in einigen Punkten. Zuerst zwei allgemeine Bemerkungen:

1) Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen, enthält Heureka einige Behauptungen und theoretische Einsichten, die wir heute noch für richtig oder wahrscheinlich halten; es enthält aber auch eine große Anzahl Irrtümer und unklarer und kindlicher Schlußfolgerungen. Unter den Gedankengängen, die heute noch gelten, befindet sich jedoch kein einziger, dessen Vaterschaft man Edgar Poe zuschreiben könnte.

Sein Werk ist ein Gedicht von ergreifender, häufig auch mitreißender Diktion; es ist aber auch ein überaus unklarer metaphysischer Essay. Wenn es gar ein Essay über wissenschaftliche Philosophie sein will, dann kann nicht verschwiegen werden, daß es ein wirres Herumreden über Gedanken ist, die schon seinerzeit allgemein bekannt waren.

2) Auffallend erscheint mir die Tatsache, daß sein Autor eine der wichtigsten Eigenschaften der Materie nicht zu kennen scheint, nämlich jene, welche die Lehre von der Mechanik geradezu als

Seit der menschliche Geist lebt und metaphysische — oder physikalische — Weltbilder erzeugt, folgt er den gleichen Gesetzen, projiziert er die gleichen Komplexe nach außen. In der Metaphysik bleiben zwar diese Hypothesen ungeprüft, die Physik hingegen fordert einen Beweis für ihre Existenz; trotzdem kommen beide Arten von Hypothesen aus der gleichen Quelle: aus der menschlichen Seele. Wenn nun das Universum manchmal die Güte hat, unsere Vermutungen, Dichtungen, zu sanktionieren, indem es sie mit der Realität zusammenfallen läßt, so können auch wissenschaftliche Hypothesen wenigstens durch den Ausdruck, den sie annehmen, oft mit metaphysischen Träumereien verwechselt werden. Daher

---

Definition der Materie ansieht, er kennt die Trägheit nicht. Daher kennt er auch die Bewegungsgesetze nicht, es geht ihm, möchte ich sogar sagen, jeglicher Instinkt für das Dynamische ab; jene primäre Unwissenheit macht es auch erklärlich, daß die Begriffe Energie, Triebkraft, Bewegungsquantität gänzlich fehlen, Begriffe, die schon Leonardo da Vinci, Descartes, Leibniz angewendet haben; sie macht es auch erklärlich, daß die Begriffe von der Ausbreitung der Materie (das heißt der Bewegung) und der Ausstrahlung (das heißt der Fortpflanzung von Licht oder Strahlung) unterschiedlos verwendet werden.

Zum Einzelnen wäre zu sagen:

Seite 176 ff., 201 f.: Für Edgar Poe ist die Materie Attraktion und Repulsion; er braucht die Repulsionskräfte, um die Undurchdringlichkeit der Materie zu erklären.

Das sind Ideen, welche dem 18. Jahrhundert durchaus geläufig waren. Sie werden besonders deutlich durch den Anhänger der Atomlehre, Boscovich, ausgesprochen: die Atome sind die Zentren attraktiver und repulsiver Kräfte, die Attraktion wirkt auf große Distanzen, die Repulsion auf kleine.

Seite 178, 212: Repulsion = Elektrizität. Grober Irrtum, da die Elektrizität sowohl attraktive als auch repulsive Kräfte entwickelt.

Auf dieser Seite wird jedoch ein interessanter Gedanke vorgetragen: die Naturkräfte werden auf nur zwei ursprüngliche zurückgeführt, auf Elektrizität und Gravitation. Das ist auch der moderne Standpunkt.

S. 178, 252: Das Gesetz in Sperrschrift hat keinen Sinn. Die Über-

sehen Dichtung und Hypothese wie Verwandte aus, was sie auch — als Kinder des gleichen menschlichen Geistes — sind; und daher können dann die Heurekas von oberflächlichen und nicht sachkundigen Beobachtern als Werke von Vorgängern angesprochen werden.

Dabei sind diese Heurekas doch nichts anderes als Luftschlösser.

*

Poe scheint daher in Heureka eher ein Nachfolger zu sein als ein Vorläufer, der Nachfolger aller jener Propheten und Theosophen, die, seit der Mensch, das nach Religion dürstende Wesen, grübelt, Kosmogonien gezeugt haben.

---

legung Poes scheint mir unverständlich zu sein. Man ahnt zwar, daß er auf das Gesetz von Volta anspielt. Wie drückt er sich aber dabei aus!

Seite 179: Die „philosophisch bestimmte Fassung" Poes (in Sperrschrift) ist nicht originell, sie findet sich bei allen Anhängern der Atomlehre nach Newton.

Seite 181: Erster Absatz: hat in der Physik gar keinen Sinn.

Seite 181 ff.: Das Newtonsche Gesetz als Reaktion auf das Gesetz von der Ausstrahlung (der Photometrie). Man müßte hinzufügen: das ist die findige, aber einfältige und nur aus Worten gebildete kosmische Phantasie Poes.

Es ist nicht einzusehen, warum die zwei Gesetze über die Umkehrung des Quadrats der Entfernungen, durch Aktion oder Reaktion, miteinander verbunden sein müssen. Wir wissen heute, daß jedes dieser beiden Gesetze auf einen andern Ursprung zurückgeht (abgesehen von den Gesetzen des Elektromagnetismus, von denen manche eine analoge Form haben).

Seite 187 und 191: Einwände gegen die unendliche Ausdehnung der Materie: dynamischer und optischer Einwand. Sie stammen vom Astronomen Olbers, Ende des 18. Jahrhunderts. In der Epoche Poes waren sie bereits klassisch.

Heute scheinen sie nicht mehr völlig schlüssig zu sein. Sie haben jedoch in den Arbeiten Einsteins und de Sitters über das endliche Weltall eine gewisse Rolle gespielt.

Seite 188: Die Worte „Nebulartheorie von Laplace" sind Schulausdrücke; der Satz über die „Anzeichen von Leuchtkraft" ist sehr

Die aus der Ausstrahlung, Attraktion und Repulsion bestehende Poesche Trinität hat viel Ähnlichkeit mit Trimurti, der hindustanischen Trinität, bei der Brahma das schöpferische, Schiwa das zerstörende, Wischnu das bewahrende Prinzip darstellt. „Brahma blieb der schöpferische Gott. Aber vor ihm erhob sich der zerstörende Gott, Schiwa. Schiwa läßt die Blätter verdorren, das Alter nimmt den Platz der Jugend ein, der Fluß wird vom Meere verschlungen, das ermattete Jahr geht zu Ende. Wenn dieser Gott des Todes sich ausleben könnte, wäre die Welt bald vernichtet; zu unserem Glück beschützt eine alles Zerstörte wiederaufbauende Kraft die Welt, d. h. der

---

dunkel und ich glaube kaum, daß man ihm einen Sinn unterlegen kann.

Die Behauptung, daß die Entwicklung „der Erd-Vitalität im gleichen Verhältnis mit der Erd-Kondensation fortschreitet", ist bestimmt falsch: das Leben ist nur zwischen geringen Grenzen von Temperatur möglich, bei zu großer oder zu geringer Wärme kann es nicht gedeihen. Das Leben ist vielleicht nur eine seltene Ausnahme.

Seite 189: Die Hypothese vom Urnebel ist noch nicht vollständig aufgegeben worden. Man läßt sie noch für das gesamte Weltall oder für die Milchstraße gelten. (Siehe Jeans: *Les étoiles dans leur course.* Paris 1931, Hermann, Kapitel VII, S. 143 ff.)

Die Theorie von der Ausschleuderung der Planeten durch die Zentrifugalkraft hingegen scheint wenig Wahrscheinlichkeit an sich zu haben.

Seite 190 f.: Die Einteilung des Weltalls in Haufen und Systeme ist eine auch heute noch zulässige Hypothese. (Siehe Jeans, Kapitel VIII, S. 147 ff.) Sie befindet sich schon bei Kant.

Seite 192: Die Nebelflecke spielen heute eine bedeutendere Rolle als zur Zeit Poes. Man kennt eine weitaus größere Zahl, als man damals gekannt hat, man weiß heute auch besser, wie sie im Raum verteilt sind. Man hat jedoch noch keinen gesicherten modernen Standpunkt finden können, da sich die beobachteten Tatsachen nur schwer miteinander vereinen lassen.

Seite 196—202: Dieser ganze Absatz über die Aufeinanderfolge von Untergang und Wiederauferstehung des Weltalls ist sehr schön. Man könnte in ihm eine Vorhersage der modernen Theorie über den Carnotschen Kreisprozeß und seine Reorganisation sehen. Aber

bewahrende und rettende Gott, Wischnu",[86] — mit andern Worten, wir haben das Poesche Prinzip der Repulsion vor uns, das sich der unheilvollen Wirksamkeit einer Rückkehr, der Poeschen Attraktion, widersetzt, also dem Gott Schiwa.

Man könnte die Poeschen Begriffe auch mit den Gedanken vom Hervorgang der Dinge aus dem Urgrund und deren Umwandlung bei dem Neuplatoniker Plotin vergleichen, nach dem die Welt durch ebenfalls immer schwächer werdende Emanationen aus Gott hervorgegangen sein soll (hier hat Plotin wahrscheinlich das Carnotsche Prinzip vorausgedacht) und nach dem gleichen Maßstabe wieder in ihn zurückgekehrt, obwohl bei Plotin (im Gegensatz zu Poe) die Betonung mehr auf den Geist als auf die Materie gelegt wird.

Wir könnten also zwischen der Kosmogonie Poes und manchem anderen philosophischen oder religiösen System Analogien suchen und finden. Begnügen wir uns jedoch mit den vorgeführten Beispielen, die dafür als Beweis dienen sollen, daß das menschliche Gehirn (das darin jedem anderen Organ des Körpers gleicht), wo immer und wann immer es fühlt und denkt, analoge Erzeugnisse abzusondern bestrebt ist.

Nun sind alle vom Menschen ausgedachten Kosmogonien selbstverständlich nach dem Urbild des Menschen geschaffen worden. Ebensowenig wie wir selbst, scheint es uns, konnte das Universum immer bestanden haben: unsere nach Analogien

---

dort, wo Poe G o t t dazwischentreten läßt, lassen Boltzmann und Maxwell den Z u f a l l dazwischentreten.

L e i d e r s t e h t d i e s a l l e s s c h o n b e i K a n t i n s e i n e m E s s a y ü b e r d i e K o s m o g o n i e (1755, glaube ich). Das Carnotsche Prinzip wurde im Gebiet der technischen Wissenschaft durch Clapeyron (1834) popularisiert, und besonders von Lord Kelvin (1848) und Clausius (1850) weiterentwickelt. Ich sehe bei Poe nur eine sehr unklare Idee von dem Carnotschen Kreisprozeß."

86) Alfred Fouilleé. *Histoire de la Philosophie.* Paris 1926, Delagrave, 17. Auflage, S. 6.

schließende Logik ist daher gleichsam gezwungen, einen Anfang fordern zu müssen, und bei diesem Anfang muß ein Vater zugegen gewesen sein, der diese Welt — wie unser Vater uns — aus dem Nichts zog. Dieser gepriesene Vater ist Gott, der Schöpfer, — welchen Namen immer man ihm, der Epoche und dem Breitegrad entsprechend, auch geben mag.

Diese Analogie zwischen dem Schöpfungsakt, den der metaphysische Gott durchführt, und dem Zeugungsakt des menschlichen Vaters wird übrigens manchmal sehr weit getrieben. Das Uratom Poes, dieser ausdrücklich als ungeteilt, besser gesagt als einzellig bezeichnete Urorganismus, erinnert sogar an das Spermatozoid.

Und der Einfall von der Rückkehr aller Dinge zu Gott, der in seinem Innern alle wieder aufnimmt, die aus seinem Wesen hervorgegangen sind, diese Sehnsucht, in Gott wieder einzugehen, welche, nach Poe wie nach Plotin alles Existierende empfindet, scheint uns gewissermaßen eine (nach metaphysischem Schema durchgeführte) Übersetzung der Sehnsucht nach dem Vater zu sein, an den der Sohn mit seiner Libido fixiert geblieben ist. Und wenn Poe vom Prinzip der Einheit, mit andern Worten vom Gottesprinzip spricht, dem alle Atome zustreben, sagt er nicht ausdrücklich: „Dies ist ihr verlorener Erzeuger"? Im englischen Text steht: „*parent*", was ebensogut Vater wie Mutter, aber nichts anderes bedeuten kann.[87] Wir haben hier — wie Baudelaire in seiner Übersetzung — „*parent*" mit Vater, „Erzeuger", übersetzt, weil eben dieser Vater, nach der Verdrängung der Mutter, infolge der Ersetzung der Mutter durch den Vater, bei Poe wie bei Plotin, ja wie bei vielen anderen Mystikern das Bild beherrscht.

*

87) Siehe S. 181: *This is their lost parent.*

Unsere nächste Aufgabe besteht nun darin, die eigentliche Entwicklung der latenten Gedanken Poes in Heureka genauer zu verfolgen. Zuerst haben wir den manifesten Inhalt wiedergegeben, wie Poe ihn seinen Lesern bietet, und uns davor gehütet, durch eingeschobene Deutungen das an sich genügend dunkle Bild noch unverständlicher zu machen. Ebenso wie in den Abenteuern Pyms müssen wir jetzt auch bei diesen neuen Abenteuern (die ins Weltall führen!) die tiefer liegende Melodie des Liedes in zwei Lagen herauszuhören versuchen. „Als unseren Ausgangspunkt wollen wir uns die Idee von der Gottheit zu eigen machen." Die Situation ist nun klar: am Anfang war Gott, der Vater, und nichts anderes. Die Mutter scheint aus dieser Kosmogonie gänzlich entfernt worden zu sein. Wir haben es also beim ersten Anhieb mit einer Androgonie zu tun. In der Genesis befruchtete Gott mit seinem Atem wenigstens das Chaos, die Mutter-Imago. Hier wird das Chaos nicht einmal erwähnt, auf der einen Seite ist Gott, auf der andern nichts. In diese Leere sendet Gott die erste Ausstrahlung der Materie aus, das Uratom, mit andern Worten das göttliche Spermatozoid.

„Indem der Wille von diesem Atom Besitz ergriff, hat er den Akt, genauer gesprochen: die Empfängnis (*conception*) der Schöpfung vollendet."

In dieser androgonen Auffassung von der Welt bedarf es keiner Verbindung des göttlichen Spermatozoids mit der Ovula, um den Gottessohn, das Universum, zu zeugen: denn dieses „absolut einzigartige, individuelle, ungeteilte" Atom ist doch nicht unteilbar,

„denn Der, der es kraft Seines Willens geschaffen hat, hat selbstverständlich auch, kraft derselben Gewalt Seines Willens, ja einer viel kleineren, die Macht, es zu teilen".

Die Zellteilung, welche in der biologischen Realität durch die Vereinigung der Ovula mit dem Spermatozoid hervor-

gerufen wird und welche die Bedingung für das Wachstum jeglichen Organismus ist, setzt nun hier von selbst ein.

„Die Annahme einer absoluten Einheit im Ursein schließt die der unendlichen Teilbarkeit ein. Nehmen wir also an, daß das Atom durch die Verbreitung im Raume nicht gänzlich erschöpft sei. Stellen wir uns ferner vor, daß von diesem Atom als Zentrum, sphärisch, nach allen Richtungen hin, bis zu praktisch unmeßbaren, wenn auch endlichen Entfernungen im vorher leeren Raum eine gewisse unausdrückbar große, wenn auch begrenzte Anzahl von unvorstellbar, wenn auch nicht undenkbar winzigen Atomen ausgestrahlt werde."

Auf solche in das Metaphysische verschobene Art stellt sich die Phantasie Poes — natürlich ohne zu verstehen, wovon sie träumt — die Zellteilung vor, welche (nach anthropomorphem Schema) dem Bilde des menschlichen Körpers entsprechend den Organismus Universum schafft.

Aber obwohl die Zellteilung von einer einzigen Urzelle ausgeht, zeugt sie in unserem Körper doch eine große Mannigfaltigkeit verschiedenartig konstituierter Organe. Diese latente Beobachtung diktiert Poe hier seine verworrene manifeste Abhandlung über die Pluralität, die heterogene Vielfalt der Atome.

„Da Einheit ihre Quelle ist, und Abweichung von der Einheit im Plan der Zerstreuung liegt, müssen wir als gewiß annehmen, daß dieses Ziel, wenigstens im allgemeinen, auch gemäß dem Plan durchgeführt werde, d. h. daß die Zerstreuung einen Teil des Planes selbst bildet."

Das Unklare und Verworrene der dann folgenden Bemerkungen spiegelt vielleicht die Tatsache wieder, daß Poe auch über die Embryologie nur sehr unklar Bescheid wußte.

Indessen bleibt die Einheit, d. h. die Einheit in Gott oder die Wiedervereinigung mit Gott, die Sehnsucht aller Atome, in ihrer mannigfaltigen Verschiedenheit, und diese Sehnsucht tritt gleich nach der ersten Ausstrahlung auf, d. h. die Libido

des Sohnes bleibt vom Ursprung an und für ewige Zeiten an den Vater fixiert und trachtet danach, wieder in ihm aufzugehen. Dieser Wunsch entspringt wohl auch dem Seelenzustand des Witwers der Virginia, des Autors von Heureka, der sich bemühte, von der Frau loszukommen, als er unter den Sternen beim Aquädukt von Fordham unablässig umherirrte.

Die Newtonsche Gravitation, die nach Poe der Ausdruck für diese Tendenz der Rückkehr zu Gott ist, wird infolgedessen erotisiert und der mystischen Liebe zu Gott, anders ausgedrückt, der Liebe des Sohns zu seinem Vater, gleichgestellt. Dabei muß aber daran erinnert werden, daß alle Beziehungen des Kindes zu seinem Vater eine sekundäre Verschiebung der ursprünglichen Beziehungen zwischen dem Kind und seiner Mutter sind.[88] Die Beziehungen Poes zu seiner Mutter waren schließlich, wie wir wissen, die eines trauernden Waisenkindes zu einem Leichnam. Die Rückkehr zur Mutter bedeutete daher für Poe, noch viel realer und nachdrücklicher vom Leben bestätigt als bei jedem von uns, die Vereinigung mit dem geliebten Objekt im Tode, ein Zustand, mit dem sich schon im Unbewußten ganz allgemein der pränatale Fötalzustand paart. Diese von einer Leiche „abgezogenen" Eigenschaften der Mutter gingen in Heureka durch Übertragung auf den Vater, auf Gott über, und die Rückkehr des ganzen Universums in ihn entspricht gerade bei Poe sowohl einer Vereinigung in der Liebe als auch einer Vereinigung im Tod.

Deshalb stellt Poe der Attraktionskraft, die in Heureka den Todestrieben entspricht, die Repulsionskraft gegenüber, die den Lebenstrieben entspricht. Wie definiert Poe diese Kraft?

88) Ich verdanke die Kenntnis dieses wichtigen Gesetzes einer mündlichen Mitteilung Freuds. Er hat es später in Über die weibliche Sexualität erwähnt (Int. Ztschr. f. PsA. 1931, 3).

„Was ich von der Repulsionskraft sagte, die die Aufgabe hat, der momentanen Befriedigung der Atome Grenzen zu setzen" (die Atome streben danach, in Gott oder in der Einheit aufzugehen), „(kann) als das verstanden werden, was wir jetzt bald Hitze, bald Magnetismus, bald Elektrizität nennen; durch die schwankenden Bezeichnungen, durch die wir dieses Etwas auszudrücken versuchen, wird am besten gekennzeichnet, wie sehr wir unfähig sind, seine geheimnisvollen und ehrfurchtgebietenden Eigenschaften genau zu umschreiben". Und dann erklärt er uns: „Die Menge von Elektrizität, die durch den Kontakt zweier Körper entwickelt wird, ist proportional der Differenz der respektiven Atomsummen, aus denen die Körper gebildet sind."

Und er schließt:

„Der Elektrizität... können wir mit gutem Recht verschiedene physikalische Vorgänge — Licht, Hitze, Magnetismus — zuschreiben; allein wir gehen sicherer, indem wir diesem rein geistigen Prinzip die hauptsächlichen Erscheinungen zuschreiben: Vitalität, Bewußtsein, Denken."

Wir haben diese Stellen neuerdings zitiert, weil sie von ganz besonderer Wichtigkeit sind. Aus ihnen kann nämlich geschlossen werden, so seltsam dies auch im ersten Augenblick aussehen mag, daß die Repulsion Poes ungefähr der Libido entspricht. Die Repulsion ist nämlich durch den Charakter des Geheimnisvollen und Furchtbaren gekennzeichnet: Licht, Wärme, Magnetismus, Elektrizität. Wir wissen nun, was die Elektrizität, der Magnetismus, die Strahlungen, denen die Paranoiker eine so deutliche Realität zuschreiben, wenn sie sich von ihren Feinden verfolgt und gequält glauben, als Symbol allgemein bedeuten.[89] Diese Strahlungen entsprechen der realen Sexualerregung, und wenn der Nerveninflux, wie manche Physiologen meinen, tatsächlich mehr oder weniger elektrischer

89) Siehe die Gottesstrahlen Schrebers. (Freud: Krankengeschichten. Gesammelte Schriften, Bd. VIII.)

Natur ist, dann hätten auch die Paranoiker, auf ihre Art allerdings, nicht so sehr unrecht.

Wenn nun bei Poe die Berührung zweier Körper Elektrizität erzeugt, was man sogar vom Gesichtspunkt der Libido aus mit Recht annehmen kann, so darf diese Elektrizität doch nicht so weit gehen, daß sie sich in einen Funken entlädt und vernichtet! Denn nur unter dieser Bedingung kann sich, für Poe, die aufgespeicherte Elektrizität auch in Vitalität, Bewußtsein, Denken verwandeln. In dieser dunklen Textstelle dürfte nun ein Reflex des Sexualverhaltens Poes verborgen sein. Die Elektrizität muß bei ihm ein absolut geistiges Prinzip bleiben — d. h. platonische Liebe; um solchen Preis könnte er nämlich seine „Elektrizität" bewahren (die sich dann als Gedanke, als Kunstschöpfung sublimiert), vor allem aber könnte er um diesen Preis sein L e b e n erhalten. Tatsächlich scheint im Unbewußten Poes die Vereinigung mit dem Liebesobjekt nicht nur mit dem nekrophilen, sondern auch mit dem thanatophilen Akt gleichwertig zu sein, d. h. er selbst muß ein Toter werden. Bei Poe gab es daher nicht nur eine Erotisierung des Todes, sondern auch eine Thanatisierung der Libido (wenn man sich dieses Ausdrucks bedienen darf). Den Sexualakt ausführen bedeutete, wenigstens für sein Unbewußtes, sich in Todesgefahr begeben, da er in jeder Frau die tote Mutter wiederfand, das erste, verlorengegangene Liebesobjekt, mit dem sich zu vereinigen ihn die Sehnsucht trieb. Da nun für Edgar Poe der Sexualakt derart gefährlich sein konnte, daß er sowohl die Kastration (wie wir bereits gezeigt haben) als auch den Tod mit in sich begriff (wie wir hier sehen), bäumte sich sein überaus stark entwickelter Narzißmus gegen diese beiden Gefahren auf und stellte der ursprünglichen, aber gefährlichen „Attraktion" jene „Repulsion" gegenüber, die physische Entfernung von der Frau, von jeglichem Liebesobjekt, ein Verhalten, das allein es ihm möglich machte, seinen Phallus,

seine „Elektrizität" und vielleicht sogar sein Leben zu erhalten.

Das Universum in Heureka handelt nicht anders. Die Attraktion ruft es sehnsüchtig zu seinem ersten Liebesobjekt zurück, zu dem Wesen, aus dem es hervorgegangen war — hier zum Vater, der die Mutter ersetzt. Aber da diese Vereinigung in der Schlußekstase ein riesiges Aufflammen, ein Verlöschen, den unmittelbaren Tod des Universums im ursprünglichen Schöpfungsschoß hervorrufen würde, unterwirft sich das Weltall den Forderungen der Repulsion und bewahrt somit noch für einige Zeit — für die Zeit seiner Existenz — seine Elektrizität und seine Vitalität.

Später verläßt Poe den Begriff von der Repulsion, er versucht auf eine recht zwanghafte Weise sowohl die Vaterschaft Gottes als auch das Verlangen des Universums, seines Sohns, in ihn zurückzukehren, mathematischen Formeln zu unterwerfen. Er bemüht sich aufzuzeigen, und zeigt es nach seiner Meinung auch auf, daß das Newtonsche Gravitationsgesetz „Umkehrung des Gesetzes vom Ausgange" ist, des Urgesetzes, welches die geniale, einem Laplace und Newton überlegene Intuition Poes entdeckt hat! Damit soll vielleicht der Satz aufgestellt sein, der Sohn müsse mit der gleichen libidinösen Glut dem Vater zustreben, mit welcher der Vater ihn gezeugt hat...

Im Verlauf seiner Beweisführung vergleicht der Dichter den Raum, in dem die Weltmaterie ausgestreut werden mußte, mit einer hohlen Kugel

„aus Glas oder anderem Stoff ..., die wir an Stelle des Raumes setzen, in dem die Weltmaterie durch Ausstrahlung von der absoluten, unabhängigen, unbedingten Partikel, die im Zentrum der Kugel sich befindet, gleichmäßig verstreut worden ist".

Diese imaginäre Kugel erinnert an eine Art Gebärmutter, in der das Weltall gewachsen sein würde — an die Gebärmutter der Mutter oder des Vaters, da nochmals die Eigen-

schaften der Mutter auf den Vater übertragen sind. Im übrigen wird hier nach dem Bestreben, das diesen Teil von Heureka beherrscht, nämlich alles zu „mathematisieren", die Vision ganz seltsam schematisiert, „geometrisiert", und Poe unterwirft die durch den Schöpfer bei der Schöpfung eingeleitete Bewegung der Atome außerdem außernatürlichen Bedingungen der Dynamik. In seiner Vorstellung füllt Gott die Gebärmutter mit Atomen, die in aufeinanderfolgenden, abgestuften Ausstrahlungen im Innern von konzentrischen, immer kleiner werdenden Schichten abgelagert werden; diese Ausstrahlungen werden aufgehalten, die Schwierigkeit besteht nur darin, zu erfassen, was die erste dieser Aussendungen aufhielt, da es doch damals nur die absolute Leere gab. Unser Dichter umgeht jedoch schnell diese Schwierigkeit, indem er sagt, bei dieser ersten Ausstrahlung — oder Ejakulation — Gottes gab es noch keine Prinzipien.

„Der Ur-Akt", erklärt er, „die Ausstrahlung aus der Einheit, muß von allem unabhängig gewesen sein, was die Welt jetzt mit dem Ausdruck Prinzip bezeichnet ... Ich sage Ur-Akt; denn die Erschaffung der materiellen Ur-Einheit ist eigentlich richtiger als Empfängnis (*conception*) denn als Akt im gewöhnlichen Sinne des Wortes zu betrachten."

Auf diese seltsame und abseitige Weise verneigt sich hier der Dichter vielleicht vor dem unerforschten Geheimnis vom Ursprung des Lebens, das durch kein einziges der physikalischen Prinzipien, die bis zum heutigen Tage vom Menschen in der Natur entdeckt wurden, hat tatsächlich enträtselt werden können.

Wenn sich Poe gleich nachher gegen jene auflehnt, die an die „unendliche Ausdehnung der Materie" im unendlichen Raum glauben, und wenn er meint, die Unmöglichkeit einer solchen Annahme durch den Hinweis beweisen zu können, daß nun die Attraktionstendenz zur Rückkehr ausgeschlossen sei, so muß

man darin vielleicht den manifesten Ausdruck für folgenden tiefer ruhenden latenten Gedanken sehen: das in der (mütterlichen oder väterlichen) Gebärmutter empfangene lebende Wesen kann weder während der Zeit, da es in ihr eingeschlossen ist, noch später ins Unendliche wachsen — eine biologische Binsenweisheit. Der Gedanke von der Begrenztheit des Sternenweltalls, von dem Poe so viel hält, und den er manchmal überaus gereizt und wütend verteidigt, ist bei ihm gewiß tief in seiner unbewußt anthropomorphen Auffassung vom Weltall verwurzelt, in dem Weltall, das durch Poe (ohne daß er es weiß) mit dem Sohn, also mit ihm selbst, mit Edgar, gleichgestellt wird.

Und Poe erinnert uns daran, daß das Bestreben, nach dem Ursprung zurückzukehren, daß also die Attraktion gleich mit der ersten Aussendung einsetzen mußte, d. h. schon nach der ersten Zellteilung des Organismus Weltall. Das ist auch das Schema, nach dem Poe die große, ursprüngliche Sehnsucht des Sohnes nach seinem Erzeuger begreift. Vergessen wir jedoch nicht, daß dieses Verlangen für Poe gleichzeitig die Sehnsucht nach dem Tode ist. Daher muß

„die Entwicklung der Repulsion (Elektrizität) ... naturgemäß gleichzeitig mit den ersten besonderen Bemühungen zur Einheit begonnen haben, und muß im Verhältnis zur Zusammenwachsung, d. h. zur Verdichtung oder zur Heterogenität sich gesteigert haben.

Das Sohn-Universum muß nämlich l e b e n, um sein Schicksal zu erfüllen, und das ist der Grund, warum die Lebenstriebe (Repulsion, Elektrizität...), wie in der wirklichen Natur so auch hier, sich wenigstens eine Zeitlang als Gegengewicht gegen die Todestriebe (Attraktion, Tendenz zur Rückkehr *in uterum*, in die Einheit...) betätigen. Die Attraktion und Repulsion sind übrigens, nach Poe, die beiden einzigen Prinzipien des Weltalls, da der schöpferische Akt und die erste Ausstrahlung, die ihn verlängert, jenseits jeglichen Prinzips bleiben und in

den Geheimnissen des Lebensursprungs inbegriffen sind. Poe schließt hier mit der Konstatierung, daß „die beiden eigentlichen Prinzipien, Attraktion und Repulsion, Materielles und Geistiges", sich im engsten Zusammenhang die Hand geben. „*So schreiten Körper und Seele vereinigt dahin.*" Vielleicht soll auf diese Weise auch ausgesprochen werden — denn im Unbewußten können zwei verschiedene Gedanken sich sehr gut in einem einzigen Symbol aussprechen —, daß sich im Kind in dem Maße, in dem es wächst, die seelische Energie, die Libido, zugleich mit dem Körper entwickelt.

*

Wenn Poe dann die Theorie von Laplace vorführt, können seine unbewußten Komplexe nicht mehr wie bisher ans Tageslicht dringen, da die bewußte und rationale Arbeit eines Referats beinahe die ganze Zeit im Vordergrund seiner Darlegungen steht. An manchen Stellen jedoch entdeckt man auch hier eine Lücke, die tiefer Liegendes sehen läßt, zum Beispiel in der Bemerkung Poes, „daß in jedem nachprüfbaren Fall die Sternenkörper, ob es sich nun um Monde, Planeten oder Sonnen handelt, Anzeichen von Leuchtkraft aufweisen werden". Ich glaube, daß diese Bemerkung, die weit davon entfernt ist, etwa eine geniale Voraussage der Radioaktivität oder, was richtiger wäre, eine Vorhersage des „Tods" der Materie, beim absoluten Nullpunkt, zu sein, und nur ein zufälliges Zusammentreffen mit objektiven physikalischen Phänomen enthält, eher etwas überaus Subjektives, nur Poe Zugehöriges ausdrückt, das bloß aus seiner Lebensgeschichte heraus erklärt werden kann. Die Leuchtkraft der Materie Poes in Heureka scheint nämlich eine der wenigen Zeichen zu sein, die im androgonen Weltall direkt von der Mutter sprechen. Wir kennen bereits den von Gespenstern belebten Teich beim Hause Usher, der eine faulige und phosphoreszierende Atmosphäre ausatmet, und über

den wie über Sümpfen, in denen organische Substanzen verfaulen, Irrlichter tanzen können. Die Materie in Heureka, bei der die Verdichtung durch Bestimmung, wie wir noch sehen werden, niemals ihr Ende erreicht — d. h. ihren endgültigen Tod, die Vernichtung —, versendet ihr Leuchten so lange, als die Zersetzung des Weltkörpers dauert. Nun ist dieser Körper zweifellos mit dem Körper identisch, der schon einmal (in „Hans Pfaall“) dem Mond gleichgestellt war, identisch mit dem geliebten und zerfallenden Mutterkörper der Schauspielerin Elizabeth Arnold.

Die Tatsache, daß das Universum in Heureka im allgemeinen den Sohn darstellt, kann nicht verhindern, daß die Materie, aus dem dieses Universum gebildet wurde, für das Unbewußte manchmal auch die Mutter bedeutet. Denn im Bereich dieses Unbewußten, das die Gesetze unserer bewußten Logik nicht kennt, ist darin kein Widerspruch zu sehen.

*

Nachdem Poe das System des Laplace, in dem es keinen Platz für den Vater, für Gott, gibt, und das Sternenweltall als unendlich angenommen wird (was gleichfalls eine Gotteslästerung ist), — nachdem also Poe dieses System vorgeführt und kritisiert hat, trägt er eine Vision des aus Sonnensystemen zusammengesetzten Universums vor, aus Sonnensystemen, welche sich anhäufen und dann ihrerseits die Haufen der Haufen oder Milchstraße, das Universum also, bilden. Aber wenn auch Poe von neuem darauf besteht:

„Es gibt keinen unhaltbareren, aber auch keinen eigensinniger festgehaltenen astronomischen Irrtum, als die Behauptung einer absoluten Unbegrenztheit des Sternenweltalls ...“,

so stellt sich doch zwei Seiten später sein Verstand, der jene anthropomorphe Auflehnung überlebt, folgende Frage:

„Aber darf man schließen, daß wirklich kein materieller Punkt jenseits der erreichten Grenze liegt, weil wir durch die Begrenzt-

heit unserer Sinne gezwungen sind, an den Grenzen des Sternenweltalls haltzumachen?“

Und er schließt, daß es tatsächlich einen solchen materiellen Punkt gibt, daß es einen solchen geben muß und daß in den Wüsten des unbegrenzten Raumes eine nicht weniger unbegrenzte Folge von Weltallen verstreut ist.

„Wenn aber solche Haufen von Haufen bestehen — und sie bestehen —, so ist es reichlich klar, daß sie, da sie keinen Teil an unserem Ursprung hatten, auch keinen Anteil an unseren Gesetzen haben. Sie ziehen uns nicht an, und wir ziehen sie nicht an ... Jedes existiert allein und unabhängig im Schoße seines eigenen und besonderen Gottes.“

Wie soll man nun diese neue, erweiterte kosmische Phantasie interpretieren? Poe stellt sich jetzt gar mehrere Universa vor, deren jedes in sich geschlossen ist und seinen eigenen Gott im Unendlichen des unendlichen Raumes hat. Das aus dem ersten Weltallsystem Poes verjagte Unendliche kehrt hier im Triumph zurück, man sieht, daß es nur ein einfaches Wortspiel ist, ob man die endlose Gesamtheit dieser Universa Universum nennt, oder diese Bezeichnung für jeden der Haufen der Haufen aufspart.

Sehen wir davon ab, daß die Wahrhaftigkeit dieser Hypothese nicht verifiziert werden kann, so haben wir in ihr wahrscheinlich eine Übersetzung der menschlichen Tatsache zu sehen, daß auf Erden jeder Sohn nur einen einzigen Vater hat und biologisch gesehen nur an ihn gebunden ist. Poe gibt allenfalls zu, daß es im Weltallraum noch andere Universa, d. h. noch andere Söhne gibt. Aber er verweist sie jenseits der Sternenwüsten, noch weiter weg also als seine Schwester Rosalie, die bei den Mackenzies, und sein Bruder Henry, der in Baltimore lebte, verwiesen waren, während er allein im Hause der Allans aufwuchs. In dieser großen kosmischen Phantasie steckt wohl auch die ins Unendliche projizierte Eifersucht auf

den Bruder. Und wahrscheinlich enthält sie noch ein Drittes: jedes Universum, mit andern Worten jeder Sohn, kennt hier nur einen einzigen Gott, einen einzigen Vater, der für alle andern Söhne, alle andern Weltalle bis in die Ewigkeit ein Fremdling ist. Daher kann nur dem sich mit unserem Universum identifizierenden Poe allein der Vater, der eigentliche Gott unseres Sternenvaterlandes, ganz zu eigen gehören. Aus diesem Traum von einem einzigen und ausschließlich ihm gehörenden Vater kann man nun vielleicht eine auf einen alten Kummer reagierende Wunschphantasie herauslesen; mußte nicht der kleine Edgar dreimal nacheinander seine infantile Libido von einem Vater auf den nächsten übertragen: von David Poe auf X, den vermutlichen Liebhaber der Elizabeth, und schließlich auf John Allan, den fürchterlichsten und höchsten Vater und Gott?[90]

Und nun zeigt uns Poe in einer Art Schlußapokalypse sein Weltall, das auf dem Rückweg dahinrast. Bei dieser endgültigen Konzentration genügt Gott allein: es wäre Gottlosigkeit anzunehmen,

„daß das Ende weniger einfach, weniger unmittelbar, weniger selbstverständlich, weniger künstlerisch herbeigeführt werden könne, als durch die Reaktion auf den Schöpfungsakt",

als durch das Verlangen nach dem Vater, aus dem wir entstanden sind.

Diese Konzentration hat für das gegenwärtige Weltall zwar erst begonnen, es ist uns jedoch jetzt bereits möglich, einen prophetischen, erleuchteten Blick auf die Zukunft, auf die fürchterliche Zukunft zu werfen: es wird

90) Die Tatsache, daß auch andere Köpfe analoge Theorien ausgedacht haben (die Weltallinseln Swedenborgs usw.), kann am Ergebnis der biographischen Interpretierung der Poeschen Phantasie Heureka nichts ändern. Die Allgemeingültigkeit der menschlichen Komplexe ist ein bekanntes Faktum, und jeder „nimmt", wie Molière, „sein Gut dort wieder, wo er es findet."

„eines Tages ein chaotischer ... Sturz der Monde auf die Planeten, der Planeten auf die Sonnen, der Sonnen auf die Sterne erfolgen. ... Dann werden in unermeßlichen Abgründen unvorstellbare Sonnen aufstrahlen, aber das alles wird nur ein prachtvoller Höhepunkt sein, der das große Ende einleitet ... Während ihrer Konsolidation haben sich die Haufen mit erschreckend wachsender Geschwindigkeit ihrem allgemeinen Zentrum zugestürzt, und bald werden mit einer tausendfach verstärkten elektrischen Geschwindigkeit, wie sie ihrer materiellen Größe und der geistigen Heftigkeit ihrer Einheitsneigung entspricht, die majestätischen Überbleibsel der Sternenmasse in allgemeine Umarmung stürzen. Die unvermeidliche Katastrophe ist da. Aber was ist nun diese Katastrophe?"

Der Prophet verkündet es: die letzte Riesen k u g e l d e r K u g e l n wird in dem Augenblick, in dem sie sich bildet, auch schon vergangen sein. Denn die Attraktionsmaterie war nur dazu da, der repulsiven Elektrizität als Stütze zu dienen. Da nun die Repulsion aufgezehrt ist, also nicht mehr gestützt werden muß, wird die Materie u n n ö t i g und es bleibt ihr nichts mehr übrig, als unterzugehen. In der unendlichen Leere ist nichts mehr vorhanden als die Vereinigung des Sohns mit dem Vater, die durch diese Art apokalyptischen Orgasmus, als den wir die allgemeine Umwälzung der Welten und Sterne ansehen müssen, bewirkt wurde. Denn es versteht sich von selbst, „daß nur Gott allein als All im All bestehen wird", in dem der Sohn in einer höchsten Ekstase aufgeht.

Die Frage liegt nahe, ob diese Vision vom endgültigen Untergang der Materie, die eine der Vorstellungen der modernen Physik anzukündigen scheint und dadurch bei manchem Leser den Eindruck hervorruft, von hohem objektiven Wert zu sein, nicht von neuem dem Dichter durch die ihm zugehörigen persönlichsten und subjektivsten Komplexe eingegeben wurde. Wir haben oft genug wiederholt, daß Poe seine Mutter als ganz kleines Kind verloren, daß er die Mutter überlebt hat. Die Materie, die hier einem endgültigen Tod zur

Beute fällt, nachdem sie so lange mit ihrem Schein geleuchtet hat — erinnern wir uns an die faulige Phosphoreszenz —, die tote Materie, die nur dazu diente, die lebende Elektrizität zu stützen, welche selbst wieder der individualisierte Geist, der Gedanke ist, diese Materie geht zur gleichen Zeit wie dieser Gedanke unter. Versteckt sich nicht hinter diesem Bild die Poesche Phantasie einer Vereinigung im Tode mit der in früher Zeit verlorenen, niemals aber für immer verschwunden gehaltenen Mutter, einer Vereinigung, die in dem Augenblick eintritt, in dem der auf der Erde gebliebene Sohn (der als Geist, Genie, Gedanke lebt) in ihren Armen sterben kann? Eine solche Phantasie von der Vereinigung des Sohnes mit der Mutter im Tode würde ein bescheidenes Pendant zu jener andern leuchtenden und großartigen Phantasie bilden, die hier von einer letzten Heimkehr des Sohnes in den väterlichen Schoß berichtet.

„Aber sollen wir hier stehenbleiben? Durchaus nicht." Gott wird hier nicht stehenbleiben! Wenn dieses Universum wieder in ihn zurückgekehrt ist, wird er bald ein anderes aussenden. Der Sohn wird in Ewigkeit immer und immer wieder neu gezeugt werden. Vergebens wollte Poe zuerst dem Leben seines Weltalls ebenso wie dem Leben des Menschen räumliche und zeitliche Grenzen zuweisen. Von allen Seiten dringt die Unendlichkeit wieder in sein System ein; im Bereich des Raums tauchte sie wieder auf, mit den unzähligen Universen, die im Raum verstreut sind, im Bereich der Zeit erscheint sie wieder durch die endlose Aufeinanderfolge göttlicher Schöpfungen. Denn das Unbewußte hält sich für unsterblich und fähig, ewig wieder aufzuerstehen. Daher wird unaufhörlich „ein neues Weltall ins Dasein" treten „und dann seinerseits ins Nichts" versinken, — „bei jedem Schlage des Gottesherzens".

Und dieser Herzschlag erinnert uns wieder an das Schwatzende Herz. In dieser Geschichte haben wir

das Herz des Greises, der eine Imago des Vaters ist, das Herz, dessen ungeheuer lautes Schlagen in der Nacht den Haß und die Wut des Mörder-Sohnes aufs stärkste reizten, dem mächtigen väterlichen Phallus gleichgestellt. Wir finden nun hier, in Heureka, das gleiche väterliche phallische Herz in dem schlagenden und zeugenden Herzen Gottes wieder. Aber während im Schwatzenden Herzen die Haltung des Sohnes, des Mörders, einer positiven Ödipuseinstellung entsprechend aggressiv war, ist sie in Heureka anders: in einer gleichsam fassungslosen Vaterleibsphantasie wirft er sich voll Liebe an das väterliche Herz.

Aber die Rivalität zwischen Vater und Sohn läßt sich auch hier nicht ganz unterdrücken: denn der in den Vater heimgekehrte Sohn besiegt ihn schließlich, indem er nun in höchster, letzter Identifizierung, wie wir gleich sehen werden, zum Vater selber wird.

„Und was ist nun das Gottesherz?" ruft Poe aus. „Es ist unser eigenes Herz."

Der Dichter kehrt also zu sich selbst zurück, um sich einer intensiven, eifrigen Innenschau zu widmen, mit deren Hilfe er Gott wieder in sich finden wird.

„Wir wandeln durch die Geschicke unseres Weltdaseins, umgeben von schattenhaften, aber immer gegenwärtigen Erinnerungen an ein größer gestaltetes, in früher Vergangenheit weit zurückliegendes und unendlich furchtbares Geschick. Die Jugend, die wir erleben, ist besonders heimgesucht von solchen Träumen, die wir jedoch niemals als Träume ansehen. Wir erkennen Erinnerungen in ihnen ... Daß eine Zeit war, in der wir nicht existierten, oder daß es hätte sein können, daß wir niemals zu einer Existenz gekommen wären, das sind Betrachtungen, die uns in der Jugend wahrlich schwerfallen. Von allen Fragen scheint uns, bis wir erwachsener sind, die Frage am schwersten zu beantworten, warum wir vielleicht nicht hätten existieren können. Bis zu diesem Alter scheint die Existenz, die persönliche Existenz, die Existenz zu jeder Zeit und selbst in der Ewigkeit, uns ein

normaler und fragloser Zustand — es scheint uns so, weil es so ist."

Die Wahrnehmung von der Unsterblichkeit, die dem Unbewußten eigentümlich ist, für das der Begriff der Zeit absolut nicht existiert, kann nicht besser dargestellt werden, als dies hier geschieht. Nur das Ich erwirbt, und zwar in dem Maße, in dem es sich bildet, die intellektuelle Vorstellung von der Zeit und vom Tode.

Nun findet dieses Gefühl von der Ewigkeit, das im Tiefsten eines jeden Menschen schlummert und von den verschiedensten Religionen in ihren Unsterblichkeitsdogmen nach außen projiziert wurde, — nun findet dieses Gefühl von einem Leben jenseits dieses Lebens auch in der Vergangenheit einen realen Stützpunkt, eine Tatsache, die Poe zwar verworren, aber durchaus richtig ahnte. Denn bevor das Kind ans Licht geboren wurde, lebte es schon eine nichtvergessene Zeit, ein traumhaftes intrauterines Leben. An der Wurzel aller Phantasien von einem früheren Leben muß wohl die gleiche Erinnerung oder vielmehr Erinnerungsphantasie zu finden sein, die wahrscheinlich auch der großen, im Bereich der platonischen Ideen angesiedelten Theorie des Erkennens nicht fremd war. Diese Phantasie von einem früheren Leben[92] wird dann leicht auf die von einem Weiterleben nach dem Tode übertragen. Und diesen Schritt machte auch Poe in Heureka mit.

Bei dieser Gelegenheit bricht sein größenwahnsinniger Narzißmus aus. Als der Zweifel, die Überraschung und Unbegreiflichkeit dem älter werdenden Kind zurufen: „Du lebst, und es gab eine Zeit, wo du nicht lebtest. Du bist geschaffen worden. Es gibt eine höhere Intelligenz als deine, und nur durch diese Intelligenz lebst du überhaupt", wehrt sich Edgar gegen einen solchen Zuruf. Wie, das intrauterine Leben hat

92) Siehe Baudelaire in *Les Fleurs du Mal: La Vie Antérieure.*

für ihn einen Anfang haben können, und der Vater hat ihn aus dem Nichts herausziehen müssen?! Die Intelligenz Gottes ist dabei sichtlich ein euphemisches Symbol für seinen Phallus.

Schließlich geht Poe während der Steigerung seiner Paranoia, in der Heureka geschrieben wurde, so weit, daß er jede generische Abhängigkeit vom Vater, von Gott, leugnet. Er ist ebenso groß wie Gott, er ist zu allen Zeiten gewesen und wird wie Er ewig sein! Denn wer könnte „in einem gewissen lichten Augenblicke seines Gedankenlebens", und bei einem solchen war die Seele Poes (nach Poes Meinung!) gerade angelangt, zugeben, wer könnte begreifen oder glauben, „daß etwas Größeres bestehe als seine eigene Seele"?

Und man fühlt mit Recht so, verkündet Poe.

„Jede Seele ist zum Teil ihr eigener Gott, ihr eigener Schöpfer." Denn „Gott, der materielle und geistige Gott (existiert) jetzt einzig und allein in der zerstreuten Materie und dem zerstreuten Geiste des Weltalls" und „die Wiederzusammenziehung, die Wiedervereinigung dieser Materie und dieses Geistes allein (kann) den rein geistigen und individuellen Gott wiederherstellen".

So zeugt nun der Sohn den Vater und wird in seinem paranoischen Narzißmus seinerseits der Vater selbst. Der Mensch — d. h. Edgar Poe — wird Gott und, höchste Identifizierung, ihm stößt nun zu, was vorher Gott geschehen ist: er beginnt das ganze Universum aufzusaugen.

„Die Trauer, in die uns die Betrachtung, daß wir unsere individuelle Identität verlieren werden, versetzt, hört sofort auf, wenn wir überlegen: der oben beschriebene Vorgang ist ja nicht mehr und nicht weniger als die Aufsaugung aller andern Intelligenzen (d. h. aller im Universum befindlichen Intelligenzen) durch jede individuelle Intelligenz. Damit Gott ganz in allem sein kann, muß jeder Gott werden."

Man muß hier an die Konsubstantialität von Vater und Sohn im christlichen Dogma denken. Immer wieder haben die Träume aller Söhne die gleichen Phantasien einer Vereinigung und Identifizierung mit dem geliebten und gefürchteten Vater

hervorbringen müssen. Denn der Sohn ist nicht nur der männliche Aufrührer im Ödipuskomplex; er ist gleichzeitig auch durch die homosexuelle Kraft der Liebe der dem Vater ergebene und anhängliche Sohn.

In der Art und Weise, in der der Sohn in Heureka die Rückkehr zu Gott begreift, sind beide Haltungen miteinander vereinigt: das Universum Sohn verliert sich zwar in einer Art Vaterleibsphantasie an Gott; aber durch das gleiche Mittel steht der vernichtete und dennoch triumphierende Ödipussohn wieder auf und wird nun selbst zum Vater, zu Gott. Die Haltung Poes gegenüber seinem Gott ist daher weit davon entfernt, passiv zu sein. Die Vaterleibsphantasie, der man in gewissen Analysen begegnet, ist übrigens immer durch sekundäre Verschiebung von der Mutter auf den Vater übertragen. Das erste Objekt dieser Mutterleibsphantasie (die, wie Freud gesagt hat, der Koitusersatz des Impotenten ist), ist natürlich die Mutter. Wir haben schon an anderer Stelle gesehen, wie häufig diese Phantasien im Werke des gehemmten Poe auftreten, und sind daher keineswegs überrascht, sie (allerdings auf den Vater übertragen) in Heureka wiederzufinden, im letzten Werke Poes, das eine Flucht des Dichters vor der Frau zum „erlösenden" Vater darstellt.

Ein zweites Beispiel: Richard Wagner, dessen Sexualleben so viele innere Hemmungen aufzuweisen scheint, und dessen Riesenwerk ein einziger Schrei nach der „erlösenden" Frau ist, schloß den Kreis seiner Schöpfungen mit dem Parsifal. Nachdem Parsifal Kundry, die Frau, die Mutter (überbringt Kundry nicht Parsifal den Kuß der toten Mutter?) zurückgewiesen hat, tritt er glühend vor Gottesliebe in einer Art Vaterleibsphantasie triumphierend in die Gralsburg Monsalvat, Symbol für Gott, den Vater, ein.

Man kann nicht ohne Liebe leben, und wenn es allzu streng verboten ist, die Mutter zu lieben, dann wendet sich die unzer-

störbare Libido des Menschen unvermeidlich dem Vater zu. Diese Bindung an den Vater kann dann, wie das bei allen Trieblockungen der Fall ist, entweder nach dem passiven Schema (Wassergrube und Pendel) oder nach dem aktiven (Heureka) ausgedrückt werden, wobei sie in bezug auf das Objekt homosexuell gerichtet bleibt. Und wenn wir uns fragen, was dieses Hin und Her der Haltung möglich macht, dann müssen wir wieder auf die fundamentale Bisexualität aller Lebewesen hinweisen, welche die Biologie und Psychologie täglich deutlicher beweisen, auf die Bisexualität, welche durch Ereignisse in der Kindheit bei dem einen Lebewesen verstärkt, bei dem andern aber geschwächt wird.

Wie stark war nun der konstitutionelle bisexuelle Faktor bei Edgar Poe daran beteiligt, daß er für immer von der Frau entfernt wurde? Das wissen wir natürlich nicht. Aber wir müssen annehmen, daß der zweite Faktor, der Faktor der infantilen Ereignisse einen günstigen Boden gefunden haben muß, um sich so stark auswirken zu können, wie er es tatsächlich getan hat. Der klassische Mechanismus, nach dem der vom allmächtigen Vater bei seiner ersten erotischen ödipalen Begeisterung für die Mutter beeinträchtigte Junge auf den hemmenden Vater selbst den Fluß seiner Libido hat zuströmen lassen, muß beim kleinen Edgar ganz besonders intensiv wirksam gewesen sein. Das wird durch das Leben und das Werk Edgar Poes bewiesen.

*

Über diesem Leben stehen also, wie über diesem Werk, die drei großen Kategorien von Konflikten, welche die Seele der Menschen beunruhigen. Zuerst einmal müssen wir, um leben zu können, uns den Gesetzen der Realität unterwerfen, die sich um unser ursprüngliches und hartnäckiges Verlangen nach Lust nicht kümmern: das Realitätsprinzip, das von den Befehlen

der äußeren Welt ausgeht, steht in Opposition zum Lustprinzip, das von unserer Geburt an bis zu unserem Tod in unserem Unbewußten herrscht. Aus solch ursprünglichem Antagonismus, den bereits der Fötus kennt, wenn die Realität ihn zwingt, den warmen Schutz des mütterlichen Körpers zu verlassen, um geboren zu werden (ein Zwang, gegen den er durch sein Schreien schon zu protestieren scheint), aus diesem uranfänglichen Konflikt geht der zweite der Konflikte, die unsere Seele peinigen, nur als besonderer Fall hervor. Denn die Forderungen unserer Erzieher, welche den erotischen und Aggressionstrieben des heranwachsenden Menschen die Moralverbote aufzwingen, sind tatsächlich nur Befehle, die von außen, von der Realität herkommen. Aber diese Verbote besitzen in unserer hochentwickelten Gesellschaft eine derart zivilisatorische und gleichzeitig pathogene Bedeutung, daß ihr Zusammenstoß mit unseren oft ungehorsamen Trieben, selbst wenn sie verdrängt sind, diesen Verboten einen besonderen Platz einräumt. Zu diesen beiden Konflikten: zu der Realität, die unseren Trieben, welche nicht gewillt sind, zu verzichten, unversöhnlich gegenübersteht; zu der Sozialmoral, die mit den gleichen Trieben kämpft, kommt noch ein dritter hinzu: der Konflikt zwischen dem Mann und der Frau, die biologisch in uns nebeneinander bestehen. Denn je nachdem die Lebenswaage in jedem von uns die Schale nach der Seite des einen oder des andern Geschlechts gesenkt hat, protestiert das geopferte Geschlecht und fordert sein Recht. Es gibt sich nicht immer vollständig zufrieden mit der Form und der Funktion, welche die Natur unseren Organen aufzwingt; aber der bisexuelle Konflikt, der die anatomische, die physiologische Realität nicht in Rechnung stellen will, bildet dadurch auch seinerseits nur einen besonderen Fall des allgemeinen Konflikts zwischen dem Lustprinzip, das im Innern des Unbewußten herrscht, und dem Realitätsprinzip, das in der äußern Welt herrscht, zu der auch (für unser Un-

bewußtes) die Darstellung unseres eigenen Körpers gehört. Der Umfang, den der Mangel an Anpassungsfähigkeit an die „erotische Realität"[93] erreicht, ist eine veränderliche Größe und in verschieden starkem Maße krankheitserregend, wobei es für das Maß dieses Mangels gleichgültig ist, ob er aus der Konstitution des Kindes oder aus Zwischenfällen, die sich in der Kindheit ereignet haben, herkommt. Die vollkommene Harmonie eines Menschen mit sich, die von diesem Gesichtspunkt aus darin bestehen müßte, nichts als ein Mann oder nichts als eine Frau zu sein, scheint ein Ziel darzustellen, nach dem zwar das Leben strebt, das jedoch nie vollständig erreicht wird, obwohl in vielen Lebewesen das Gleichgewicht praktisch hergestellt zu sein scheint.

Edgar Poe nun war von der Kindheit an bis zum Tode diesen drei Konflikten zu gleicher Zeit ganz besonders ausgeliefert. Zwar verzichteten seine Triebe vor den Moralforderungen der Erzieher im Hause der Allans auf die im höchsten Maß perversen Befriedigungen, die zu suchen die düstern Ereignisse der Kindheit, welche auf die unbeständige Konstitution eines erblich belasteten Alkoholikers aufgepfropft waren, ihn zwangen. Aber der Sexualtrieb läßt sich nicht ungestraft in solchem Umfang verdrängen — er rächt sich. Er machte Poe in weitestem Maße unfähig, die Realität zu ertragen, er drängte ihn zur Giftsucht, zur Flucht vor der Realität, zu regressiven Befriedigungen einer unentwickelten Libido, und ließ ihm zu wirklicher Realisierung nur den Weg der schöpferischen Phantasie offen — dieser Weg allerdings war

93) Ich entlehne diesen Ausdruck Ferenczi (Entwicklungsstufen des Wirklichkeitssinnes in Int. Ztschr. f. PsA., I, 1913, und Bausteine zur Psychoanalyse, Int. PsA. Verlag 1927, Bd. I). Ferenczi verwendete ihn für die Suche nach dem Liebesobjekt. Ich wende ihn hier in einem weiteren Sinn auf die Anpassung des Subjekts selbst an die psycho-physiologischen Forderungen seines Geschlechts an.

wirklich königlich! Er machte aus ihm einen psychischen Kranken, so wie die traurige Erbschaft von den Eltern her aus ihm einen physischen Kranken gemacht hatte: die beiden Einflüsse gingen ineinander über und wirkten sich nun manchmal als Ursache, manchmal als Wirkung aus.

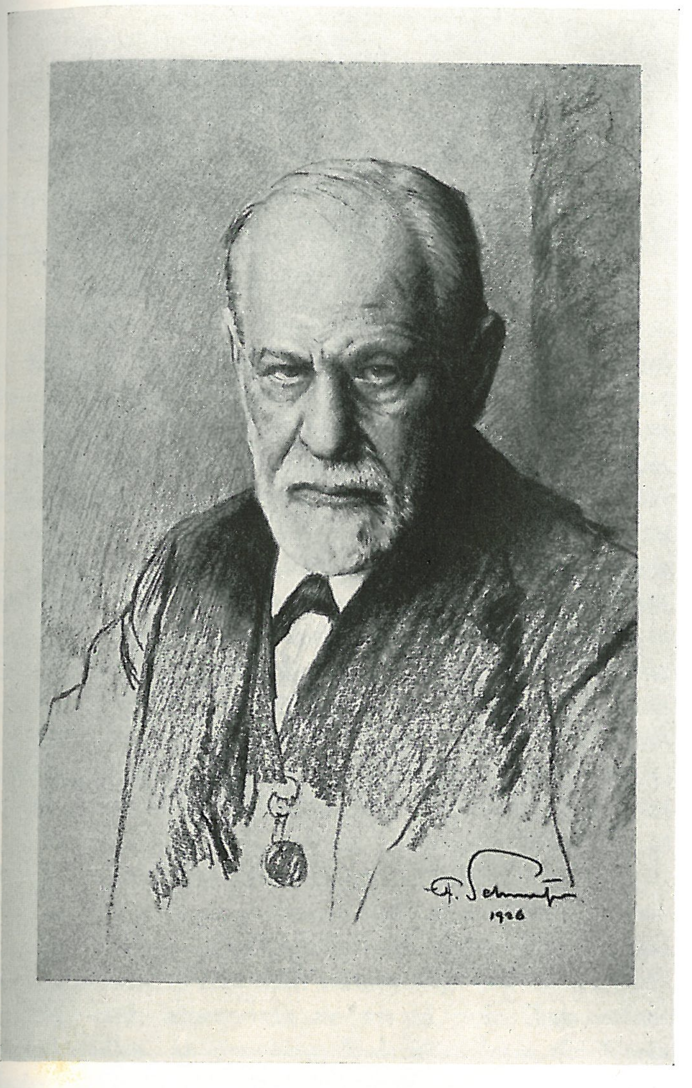
Die Heftigkeit und auch die angeborene Schwäche des Poeschen Sexualtriebs, der sich nicht gegen die Unterdrückungen der Erzieher wehren konnte (was dem Trieb bei andern Menschen wohl glückt), standen wahrscheinlich auf der Grundlage einer überaus starken konstitutionellen Bisexualität. Diese Tatsache machte es Poe möglich, einem Übermaß von Moralforderungen zu gehorchen, vor der Mutter, vor der Frau im allgemeinen, so stark zurückzuweichen, wie er es getan hat, und seine literarische Laufbahn mit der homosexuellen kosmischen Phantasie H e u r e k a zu beenden.

*

Wir brechen hier die Untersuchung der Erzählungen Edgar Poes ab. Wir haben unter ihnen jene Dichtungen ausgewählt, die unserer Meinung nach für sein Werk, seine Psyche, sein Leben besonders typisch und illustrativ zu sein scheinen. Der Analytiker, der diese Arbeit gelesen hat, wird auch in den Geschichten, die wir nicht studiert haben, die Spuren der Fundamentalkomplexe ihres Autors wiederfinden, die sichtbar zu machen unsere Aufgabe war.

TEIL IV

POE UND DIE MENSCHLICHE SEELE



SIGMUND FREUD

(Nach einer Radierung von F. Schmutzer, 1926)

ÜBER DIE ARBEIT AM LITERARISCHEN KUNSTWERK UND ÜBER DIE FUNKTION DER DICHTUNG

Bevor wir daran gegangen waren, die Erzählungen Edgar Poes zu analysieren, haben wir geschrieben: „Die literarischen und künstlerischen Werke der Menschen enthüllen das Intimste ihrer Psyche und sind, wie Freud gezeigt hat, nach Art unserer Träume aufgebaut. Die gleichen Mechanismen, die der Verarbeitung unserer stärksten, wenn auch verborgensten Wünsche — und das sind häufig jene, die unser Bewußtsein am heftigsten zurückweist — im Traum oder im Nachtalp dienen, leiten auch die Arbeit am Kunstwerk." Auf einem andern Weg, in Der Dichter und das Phantasieren[1] hat Freud gezeigt, was den Tagtraum des Jünglings oder des Erwachsenen — diesen nahen Verwandten des Schlaftraums — mit dem Kinderspiel verbindet: beide sind fiktive Wunschrealisierungen. In der gleichen Schrift läßt er uns auch die Ähnlichkeit erfassen zwischen dem Tagtraum und der literarischen Schöpfung, in der die tieferen, archaischen, infantilen, unbewußten Wünsche des Künstlers nach einem fiktiven und mehr oder weniger verkleideten Schema ihre Befriedigung finden. Je nachdem nun die literarischen Werke mehr oder weniger mit Subjektivität gesättigt sind, könnte man sie wie in einer Skala nebeneinanderstellen. An dem einen Ende würde man die Werke finden, bei denen (wie bei Zola oder Maupassant) die Persönlichkeit des Autors hinter der Erzählung gänzlich zu ver-

1) Neue Revue 1908; Gesammelte Schriften, Bd. X.

schwinden scheint, sich mit der Rolle eines Zuschauers begnügt, an dem die andern Menschen vorüberziehen: wir haben es sozusagen mit den Werken genialer „Voyeurs“ zu tun. Trotzdem diese Dichtungen beim ersten Anblick mit dem Traum oder mit der Träumerei im allgemeinen in Widerspruch zu stehen scheinen, ähneln sie gewissen außergewöhnlichen Tagträumen. Man müßte übrigens bei jedem Fall im besondern untersuchen, inwieweit die Spaltung der Persönlichkeit des Autors, deren psychische Komponenten danach streben, sich in verschiedenen Gestalten zu verkörpern, es ihm ermöglicht hat, in den von ihm beobachteten Personen sich selbst wieder darzustellen. Auch in den mythischen Themen, welche doch dem Dichter oder Dramatiker von außen zugekommen zu sein scheinen, und welche die phylogenetischen und kollektiven Tagträume der Menschheit darstellen, finden die ontogenetischen Komplexe jedes Autors immer wieder ein Mittel, sich in der Wahl des Themas und durch die Varianten, die der Dichter anzubringen versucht, zu manifestieren.

Kehren wir aber zu unserer Skala der literarischen Werke zurück, auf der das Ausmaß an Subjektivität aufgezeichnet ist. Durch alle möglichen Übergänge, über alle Grade von Abstufungen hinweg finden wir von der anscheinend größten Objektivität zu der vollkommen subjektiven Leistung zurück, in der sich der ursprüngliche, fundamentale Typus der literarischen Schöpfung zu realisieren scheint. In diesen subjektiven Werken werden die Komplexe des Autors selbst mehr oder weniger offen oder verkleidet in das Werk projiziert.

Diese ganz subjektiven, ganz mit den unbewußten Erinnerungen (wir würden sagen: Komplexen) ihres Schöpfers angefüllten Werke verraten deutlich ihre Verwandtschaft, sie sind nicht nur den „Tagträumen“ junger Menschen ähnlich, sondern auch den „Schlafträumen“ aller Menschen. An das äußerste Ende einer solchen Reihe könnte man einen Edgar Poe oder einen

E. Th. Hoffmann stellen, aber nicht nur deshalb, weil bei ihnen die Arbeit am Kunstwerk der Arbeit ähnelt, welche unsere Träume schafft, sondern auch, weil die äußere Haltung ihrer Erzählungen, ja sogar ihre Form häufig die unserer Alpträume ist. Wahrscheinlich war ihre Süchtigkeit an diesem Phänomen beteiligt.

*

Wir glauben, im Verlauf dieser Arbeit bereits aufgezeigt zu haben, aus welchen tiefen infantilen Quellen der Dichter die Inspiration zu seinen Werken geschöpft hat. Unsere weitere Aufgabe besteht nunmehr darin, an den Geschichten des Dichters die eigentlichen psychischen Mechanismen aufzuzeigen, welche im allgemeinen die Arbeit am literarischen Werke leiten.

In der Traumdeutung,[2] dem Werk, das der neuen Psychologie, der einzigen Psychologie, die diesen Namen verdient und ins Unbewußte dringt, eine feste Grundlage gegeben hat, schreibt Freud beim Abschluß des Kapitels über die Traumarbeit: „Sie läßt sich erschöpfend beschreiben, wenn man die Bedingungen ins Auge faßt, denen ihr Erzeugnis zu genügen hat. Dieses Produkt, der Traum, soll vor allem der Zensur entzogen werden und zu diesem Zwecke bedient sich die Traumarbeit der Verschiebung der psychischen Intensitäten bis zur Umwertung aller psychischen Werte; es sollen Gedanken ausschließlich oder vorwiegend in dem Material visueller und akustischer Erinnerungsspuren wiedergegeben werden, und aus dieser Anforderung erwächst für die Traumarbeit die Rücksicht auf Darstellbarkeit, der sie durch neue Verschiebungen entspricht. Es sollen (wahrscheinlich) größere Intensitäten hergestellt werden, als in den Traumgedanken nächtlich zur Verfügung stehen,

2) Freud, Die Traumdeutung. Deuticke, Leipzig und Wien 1900; Gesammelte Schriften, Bd. II III, S. 430.

und diesem Zweck dient die ausgiebige Verdichtung, die mit den Bestandteilen des Traumgedankens vorgenommen wird. Auf die logischen Relationen des Gedankenmaterials entfällt wenig Rücksicht; sie finden schließlich in formalen Eigentümlichkeiten der Träume eine versteckte Darstellung. Die Affekte der Traumgedanken unterliegen geringeren Veränderungen als deren Vorstellungsinhalt. Sie werden in der Regel unterdrückt; wo sie erhalten bleiben, von den Vorstellungen abgelöst und nach ihrer Gleichartigkeit zusammengesetzt. Nur ein Stück der Traumarbeit, die in ihrem Ausmaße inkonstante Überarbeitung durch das zum Teil geweckte Wachdenken, fügt sich etwa der Auffassung, welche die Autoren für die gesamte Tätigkeit der Traumbildung geltend machen wollten."

Wir wollen nun von dieser Zusammenfassung der Bedingungen, denen der Traum genügen muß, und welche die zu seiner Bildung leitenden Vorgänge einschließen, ausgehen, um zu zeigen, daß diese Vorgänge (wenn auch anders dosiert) die gleichen sind, durch die im literarischen Werk der vom vorbewußten Denken vermittelte Inhalt des Unbewußten in das bewußte Erzeugnis, als das wir das geschriebene Werk ansehen müssen, gelangen kann. Das wird uns aber keineswegs überraschen, da ja diese Mechanismen, diese Gesetze ganz allgemein die Mechanismen und Gesetze sind, die unter allen Himmelsstrichen, in der ganzen Welt, im Innern der menschlichen Psyche herrschen.

*

Aber bevor wir die verschiedenen Prozesse, die sich bei der Arbeit am literarischen Werk abspielen, studieren, wollen wir versuchen, uns eine etwas genauere Vorstellung von jenen verschiedenen Zuständen der Psyche, von denen wir eben gesprochen haben, zu verschaffen.

Vor allem, was soll man unter einer unbewußten Erinne-

rung, unter einer unbewußten Vorstellung, einem unbewußten Affekt verstehen? Das sind Begriffe, die, täuschen wir uns nicht, in diesem Zustand vom Bewußten absolut nicht erfaßt oder auch nur erahnt werden können, so unverständlich dies auch erscheinen mag. Die frühesten infantilen Erinnerungen unseres Lebens bleiben mit den ihnen zugeordneten Vorstellungen immer in diesem Zustand erhalten, sie bilden, gemeinsam mit unseren ererbten Trieben, den Kern dessen, was man unser Unbewußtes nennt. Bloß die unbewußten Affekte können, auf andere Objekte übertragen, wieder im Vorbewußten auftauchen, und von dort aus beherrscht unser infantiles Unbewußtes unser Leben weiter, indem es ihm die Wahl der zu dieser Übertragung geeignetsten späteren Vorstellungen aufzwingt.

Vorbewußt sind jene Vorstellungen, die zwar für den Augenblick unbewußt, jederzeit aber fähig sind, ins Bewußtsein zu dringen, wenn die Gelegenheit dazu günstig ist. Daher unterscheidet man in Wirklichkeit zwei Arten des Unbewußten: einerseits das eigentliche Unbewußte, das niemals heraufbeschworen werden kann, und das aus dem Reservoir unserer angeborenen Triebe und unserer frühzeitigsten Erfahrungen gespeist wird; andererseits das im Augenblick unbewußte Vorbewußte, das jederzeit herbeigerufen werden kann, und durch später in unserem Leben erworbene Erinnerungen und Vorstellungen gebildet wird.

Und der bewußte Zustand? Er spielt, trotzdem die Psychologie ihm früher alles, was sich im Bereich unserer psychischen Struktur ereignet, zugeschrieben hat, bloß eine bescheidene Rolle in unserem Leben. Diese scheint nur in unserer Apperzeptionsfähigkeit zu bestehen, die sich aber diesmal dem Innern unserer Psyche zuwendet. Und so wie unsere äußere Apperzeptionsfähigkeit, die sich der Sinne bedient, nur die Phänomene erfassen kann, ohne in das eigentliche Wesen der Dinge

zu dringen, zeichnet auch unsere innere Apperzeptionsfähigkeit nichts als die Bewegungen und Spiegelungen auf der Oberfläche ab, ohne in die nicht zugänglichen Tiefen unseres Unbewußten eindringen zu können. Daher ist unser bewußtes Ich nie mehr als der mehr oder minder wachsame Zuschauer unser selbst.

Bei der Traumarbeit, der Arbeit am literarischen Kunstwerk, ebenso wie bei der an verschiedenen anderen psychischen Erzeugnissen, spielt sich nun im allgemeinen folgendes ab: Etwas, das der äußeren Welt angehört, wird von uns wahrgenommen. Aber im Laufe des Tages m u ß unsere Aufmerksamkeit, um verwendbar zu bleiben, von einem Objekt auf das andere übergehen. Nun verschwinden die Endglieder mancher Assoziationsketten, den Tag über, ins Vorbewußte. Dort entwickeln sie sich weiter, bis ihr Affekt sich verteilt, zerstreut und verliert. Oder aber, sie stoßen auf irgendein Kettenglied, das sie über eine Assoziation, die durch die Ähnlichkeit mit irgendeiner andern unbewußten Erinnerung hervorgerufen wurde, bis ins Unbewußte hinabführt. Die ganze vorbewußte Kette wird dann ins Unbewußte hinabgezogen und dort mit jener mächtigen Energie besetzt, die den alten, verdrängten Affekten eigen ist, welche gegen jegliche Abnützung gefeit sind, da sie dem Bewußtsein entzogen wurden. Von hier aus gelangt diese durch den alten Affekt gestärkte Kette ins Bewußtsein, in der Form eines Tagtraums zum Beispiel, oder eines Schlaftraums. Aber bei diesem Untertauchen ins Unbewußte, und v o r dem Auftauchen in einer neuen Gestalt machen die vorbewußten Gedanken jene eigenartige Umwandlung mit, deren Gesetze von denen des logischen Denkens sehr abweichen und mit der wir uns nun beschäftigen wollen.

Vorher noch eine wichtige Bemerkung. Obwohl uns die Sprache dazu zwingt, vom U n t e r t a u c h e n ins Unbewußte, vom Ü b e r g a n g des Unbewußten in das Vorbewußte zu sprechen, muß man sich hüten, sich das Un-

bewußte, Vorbewußte oder Bewußte als verschiedene Örtlichkeiten der Psyche vorzustellen. Es handelt sich nur um verschiedene Zustände.

*

Durch das Untertauchen ins Unbewußte erwerben die Vorstellungen vor allem die Fähigkeit, dort ihre Affekte zu verlieren, sie auf mehr oder minder benachbarte Vorstellungen übergehen zu lassen.

Beispiele für diese Verschiebung der psychischen Intensitäten sind in den von uns analysierten Geschichten so zahlreich vorhanden, daß sie gleichsam den Einschuß im Werk des Erzählers bilden. Wir heben aus ihnen nur die auffallendsten heraus. Im Zyklus der totlebenden Mutter beschränkt sich die Verschiebung gewöhnlich darauf, die Affektbetonung, die ursprünglich der Mutter zugehörte, auf imaginäre Frauen zu übertragen, welche mit Attributen, die der Toten gehören, begabt werden. So sind beispielsweise Berenice, Morella, Ligeia, Madeline totkrank, verhauchend wie Schwindsüchtige im letzten Stadium, um ihre Sylphidenbewegungen schwebt bereits der Geruch der Verwesung. Diese elementare Verschiebung genügt: daß sich hinter diesen verdächtigen Sylphiden Elizabeth Arnold versteckt, hat weder Poe selbst erkannt, noch irgendeiner der vielen Menschen, die seit einem Jahrhundert seine Geschichten lesen. Im besten Falle hat man erraten, daß hinter jenen Frauen Virginia zu stehen scheint, die ja selbst nur eine Übertragung der Elizabeth Arnold war.

Im Untergang des Hauses Usher zieht eine noch bedeutendere Verschiebung unsere Aufmerksamkeit an. Die tot-lebende Mutter wird hier nicht nur mit den menschlichen Zügen der Madeline dargestellt, sondern auch in der Gestalt eines Gebäudes: sie ist das Schloß mit seinen Mauern

und seiner Atmosphäre der Verwesung. Um die für ihn wichtige Verschiebung durchführen zu können, bedient sich Poe eines von der gesamten Menschheit gern angewandten Symbols, das darin besteht, die Frau durch ein Gebäude darzustellen.

Im Metzengerstein ist die Mutter gar durch ein Totemtier, ein Pferd, repräsentiert, auf das der libidinöse Inzestwunsch, der einzig und allein ihr gilt, verschoben wird. Wer hätte diesen Vorgang ohne den Schlüssel, den die Traumdeutung bietet, durchschauen, diesen Vorgang mit dem Intellekt erfassen können? Denn daß diese Geschichten uns so fesseln, ist ja ein Beweis dafür, daß unser Unbewußtes sehr wohl erkannt hat, was für ein tiefgehendes, latentes Drama sich in ihnen und hinter den oft kindlichen manifesten Details abspielt.

Im Zyklus von der Mutterlandschaft kommt in die Verschiebungen der psychischen Intensitäten eine größere Vielfältigkeit, da diese Verschiebungen in größerem Maßstab durchgeführt werden. Unser ursprüngliches Bestreben, das ganze Weltall narzißtisch zu annektieren, macht es nämlich unseren libidinösen Besetzungen tatsächlich möglich, sich auf alle, die kleinsten und die größten, Objekte zu stürzen, die um uns herum unsere Sinne reizen: Meereswogen, die Tiefen der Erde oder die Sterne des Himmels können solche Objekte sein. Und die Mutter, das erste Objekt, das wir als nicht zu unserem Körper gehörig haben unterscheiden können, diese Mutter wird nun (in der Geschichte vom Pym zum Beispiel) nicht nur durch Schiffe, durch die Weiße des seltsamen Totemtieres Tekeli-li dargestellt, sondern auch durch eines der verbreitetsten Symbole, durch das Meer.

Im Pym (in der Verschüttungsphantasie), noch ausschließlicher aber im Goldkäfer, wird die Mutter sogar durch die Erde symbolisiert, die Eingeweide der Erde entsprechen dann denen der Erzeugerin; im Hans Pfaall dient der Mond,

der bleiche und kalte Stern, die tote Mutter des Dichters darzustellen. Die Sehnsucht des Sohnes nach diesen symbolischen Müttern verrät sich auch durch die Leidenschaft, mit der die verschiedenen Helden Poes die Erde, den Himmel, das Wasser, durchforschen und von ihnen Besitz ergreifen, das Wasser, in dessen Riesenstrudel (in den drei Seegeschichten Poes) der Sohn im Taumel dorthin zurückkehrt, woher er gekommen ist.

Wir sind daher nicht erstaunt, wenn wir entdecken, daß sich Poe auch im Verlorenen Atem, in dieser seltsamen Geschichte, in welcher er auf eine ganz abseitige Weise seine sexuelle Impotenz beichtet, mannigfacher und verschiedenartiger Beispiele für die Verschiebung bedient. Als wichtigste Verschiebung ist in dieser Geschichte die Übertragung des Interesses, das jeder Mann ganz natürlich für seine Mannespotenz hat, auf das Interesse, das der Held der Geschichte für seinen Atem, seinen Hauch hegt, anzusehen. Poe hat sich hier wieder eines der Symbole bedient, welches die ganze Menschheit kennt: schreiben nicht die verschiedensten Theogonien dem Atem ihrer Götter schöpferische Macht zu? Wir haben nicht die Absicht, an dieser Stelle noch einmal alle andern Verschiebungen aufzuzählen, von denen es in dieser Geschichte nur so wimmelt: wir erinnern nur an die ursprünglich „schuldbeladene" Sexualaggression des Herrn Mangel-an-Atem, die hier natürlich durch die Wortaggression ersetzt ist, für die er mit dem Verlust des Atems bestraft wird; der kastrierende Vater fügt ihm diese Strafe durch Herrn Windenough (Genug-Atem), den Dieb des Atems, zu, ferner durch den dicken Herrn, der ihn in der Postkutsche erdrückt, dann durch den Chirurgen, der ihn seziert, und schließlich durch den Angestellten der Leichenbestattungsanstalt, der eine Schraube in ihn hineinbohrt. Die Wiederbegabung mit dem Phallus (Rephallisierung) wird durch das Henken repräsentiert. Die Erektion wird in dieser Geschichte durch das grenzenlose An-

schwellen des Körpers unseres Helden nach dem Henken vorgeführt. Auf diesen Körper ist der ganze dem Phallus zugehörige Libidoakzent verschoben, der schließlich das Gegenteil der Wollust, also Angstgefühle, hervorruft; so groß war nämlich die Angst, welche Poe vor dieser Erektion hatte. Nur die Briefe, welche von der schuldigen Liebe der Elizabeth Arnold sprechen, tauchen hier wieder als Briefe auf, und dies ist vermutlich deshalb möglich geworden, weil sie in der veränderten Umgebung, in der Isolierung, in der sie hier stehen, nicht wiedererkannt werden können. Und der Affekt, der zu dieser Geschichte drängte, die das tragischste Drama aus dem Leben Edgar Poes, seine männliche Impotenz beichtet, ist hier mit dem entgegengesetzten Vorzeichen versehen, wir haben es mit einem Drama zu tun, das im burlesken Ton vorgetragen wird. Die Erzählung wird also von einer Darstellung durch das Gegenteil beherrscht; in ihr ist verkleidet, was man nicht ins Gesicht zu sagen wagt (davon soll noch später die Rede sein), und nicht ohne Grund wird hier die Wiederbegabung mit dem Penis durch das ironische Schema eines hängenden, fallenden, schlaffen Körpers repräsentiert.

Auch im Zyklus der ermordeten Mutter ist die Verschiebung der Affektwerte leicht zu erkennen. Der Mörder-Vater der infantilen sadistischen Auffassung des Koitus trägt hier die geheimnisvollen Züge des Unbekannten an sich, „das Urbild und der Dämon des Triebes zum Verbrechen", der durch die Menge schleicht; anderswo erkennen wir ihn im Orang der Rue Morgue. Dort wird der in den Körper der Frau eindringende Phallus durch den Dolch symbolisiert, hier durch das Rasiermesser. Und auch darin ist eine Verschiebung zu sehen, daß in der gleichen Rue Morgue das verschlossene Zimmer ebenso wie die alte Madame L'Espanaye die Mutter darstellt; und schließlich ist der Kamin, in den die Tochter hineingezwängt wird, ein Bild der Mutter-

kloake. Überall Verschiebungen: das ausgestochene Auge der schwarzen Katze ist ein Symbol für die Kastrationswunde, das Aufhängen der Katze schafft den Phallus wieder und die Katze selbst ist, wie so häufig, ein Symbol für die Frau und ihr Organ.

Im Zyklus Vater wird der auf den Phallus hinweisende psychische Akzent auf das Schwatzende Herz übertragen, im Faß Amontillado werden die Eingeweide des Mutterkörpers durch die Keller Montrésors repräsentiert. Aber auch alle Darstellungen der Eltern unserer Kindheit durch die Persönlichkeiten eines Fürsten- oder Königshofs im Hopp-Frosch oder in der Maske des Roten Todes sind Verschiebungen; sie dienen dazu, die wahre Natur dieser Personen unkenntlich zu machen und sie in der Folge, ohne daß sie verdächtig werden, ihre „schuldbeladene" libidinöse Rolle spielen zu lassen.

Der Teufel des Herrn Dammit, der ihm bei einer Wette den Kopf abgewinnt, die symbolische Brücke mit den Eisenstangen, auf der diese Hinrichtung stattfindet: alles Verschiebungen, das eine Mal eine Darstellung des rächenden Vaters, das andere Mal eine der Vagina, die zu durchqueren eine Gefahr bedeutet, und der furchtbaren Zähne, mit denen sie bewaffnet ist! Die Zahl der Verschiebungen, auf die sich der Alp von Wassergrube und Pendel aufbaut, ist Legion: wir haben hier das Gefängnis, diesen zusammenziehbaren Mutteruterus, einen vaginalen Brunnen, den phallischen Pendel der Zeit.

Und wir wollen schließlich nicht die Verschiebung der Androgonie in Heureka in die Sterne vergessen, auch nicht die seines Gottes, welcher, wie alle großen Götter, eine Verschiebung des Vaters ins Unendliche ist, ferner die der Urejakulation Gottes, des Uratoms, des ursprünglichen Spermatozoids, aus dem das Universum Gottessohn durch Ausstrahlung oder Zellteilung entstanden ist. Wir wollen aber hier keine

weiteren Beispiele für die Verschiebung, wie wir sie in den bereits analysierten Erzählungen vorgefunden haben, angeben; wir müßten sonst unser ganzes Buch von neuem schreiben.

Denn die Verschiebung der psychischen Intensitäten ist unter all den Mitteln, dessen sich die Traumarbeit bedient, wahrscheinlich jenes — wir nehmen ein einziges aus —, dessen sich die Arbeit am Kunstwerk am stärksten bedient. Das hängt gewiß damit zusammen, daß die Verschiebung größtenteils durch die Moralzensur befohlen wird, die unser Wachdenken noch stärker beherrscht als das Denken während des Schlafens. Der Autor ist, während er dichtet und schreibt, wach und er darf unter keinen Umständen erraten, um was es sich bei seiner Arbeit im Grunde handelt.

*

Wie wir eben gesehen haben, bedient sich die Moralzensur der Verschiebung, um vor den Augen des Autors wie vor denen des Träumers die wahre Natur der Triebe zu verschleiern, die sich im Traum oder Kunstwerk Geltung verschaffen. Eine zweite Forderung, der das literarische Werk genügen muß, eine Forderung, die allerdings im Traum oder etwa in den plastischen Künsten in größerem Ausmaß ihre Befriedigung findet, ist die Rücksicht auf Darstellbarkeit, die „neue Verschiebungen" nach sich zieht, wie Freud in dem vorhin zitierten Absatz sagt. Diese Verschiebungen finden im Traum um Begriffe herum statt, die im Bereich der latenten Gedanken ein gar zu abstraktes Antlitz hätten, als daß sie der von der Traumbildung geforderten Rücksicht auf Darstellbarkeit entsprechen könnten. Im Literaturwerk hingegen können selbst Verkettungen abstrakter Gedanken, die der Traum nicht gern dulden würde, bestehen, so zum Beispiel die Überlegungen Dupins, mit denen die Erzählung in der Rue Morgue einsetzt, oder die Deduktionen

Legrands im Goldkäfer. Der Traum hätte, im ersten Fall, den Vergleich zwischen dem bloß „einfallsreichen" Schachspieler und dem höherstehenden „analytischen" Whistspieler zum Beispiel vielmehr auf die Weise dargestellt, daß er uns die Schachspieler und Whistspieler nacheinander oder gleichzeitig bei Tisch sitzend vorgeführt und die Überlegenheit der letzteren über die ersteren durch die entsprechende Auswahl der Personen zum Bewußtsein gebracht hätte. Das Bestreben, abstrakte Gedanken durch sinnliche, besonders aber durch visuelle Bilder zu ersetzen, dringt jedoch schließlich auch im literarischen Werk durch. Die Ankunft des Roten Todes im Palast des Prinzen Prospero, die doch das Eindringen einer Epidemie anschaulich machen soll, wird durch den Eintritt einer Maske in menschlicher Gestalt, welche vom Blut ganz scharlachrot besprenkelt ist (ein übervisuelles Kennzeichen der vorzuführenden Krankheit), dargestellt. Der Engel des Sonderbaren „visualisiert" auf seine Art die unbewußte Erinnerung an die wirkliche, flüssige Nahrung, die das Kind vom Mutterkörper bekam, ja er „visualisiert" zu gleicher Zeit durch einen Verdichtungsmechanismus, von dem wir noch später sprechen werden, auch das Verlangen nach anderer imaginärer, vom Körper gelieferter Nahrung, die das Kind später gern von dem dann geliebten Vater erhalten hätte, und für die der in Gesellschaft von Männern getrunkene Alkohol im Unbewußten Poes der Ersatz war. Da dies alles nicht offen ausgesprochen werden kann, wird es durch das nach einem visuellen Schema gebildete Aussehen des Engels ausgedrückt, der ganz aus Flaschen und Tonnen besteht. Diese Flaschen sind mit nährenden Flüssigkeiten angefüllt, die der Engel dem Erzähler zu gleicher Zeit wie die Schläge (eine Erinnerung an die Maßnahmen des Erziehers John Allan) austeilt.

Im Metzengerstein wird die inzestuöse Vereinigung des Sohnes mit der Mutter auf das großartigste visualisiert in

dem Reiter, der glühend vor Erregung an sein dahergaloppierendes symbolisches Pferd fixiert ist. Im Hinab zum Maelstroem nimmt die Rückkehr in den mütterlichen Uterus die Riesenproportionen eines schwindelerregenden Absturzes in einen inmitten des Wassers sich öffnenden Abgrund an. So könnten wir in allen Erzählungen Poes, in diesen so intensiv visuellen Berichten die verschiedenartigsten Darstellungselemente verfolgen und entdecken.

*

Bevor wir uns jedoch einem andern Problem zuwenden, müssen wir darauf hinweisen, daß von den vier Beispielen für die Verschiebung, durch die der Rücksicht auf Darstellbarkeit Genüge geleistet werden sollte und welche wir soeben zitiert haben, nicht weniger als drei eine direkte Darstellung des menschlichen Körpers oder gewisser Teile dieses Körpers auf die eine oder andere Art enthalten.

Übrigens läßt sich auch das vierte Beispiel, die Darstellung einer Epidemie unter den Zügen der Maske des Roten Todes, schließlich auf ein menschliches Urbild zurückführen. Denn die Maske, welche die Epidemie verkündet, der Rote Tod, ist ja, wie wir bei der Analyse dieser Geschichte gesehen haben, im Grunde der ermordete Ödipusvater, der nach dem Wiedervergeltungsgesetz zurückgekehrt ist, um nun seinerseits den Sohn zu töten.

Die Verschiebungen, die wir zuerst untersuchten und die sich unter dem Zwang der Zensur realisierten, führten ebenfalls gewöhnlich dazu, Menschliches in der einen oder andern Form darzustellen. Überall also fanden wir, ohne unser Zutun, diese allgemein menschlichen Symbole wieder, Symbole, die stets vom Körper des Menschen herkamen und hier im Dienste des von der Zensur anbefohlenen Verschiebungsmechanismus stehen.

Unsere Leser könnten nun bei der Lektüre dieser Analysen meinen, daß wir Mißbrauch treiben mit einer Symbolik, welche ganz einförmig alle Objekte des Weltalls auf menschliche Darstellungen des Vaters, der Mutter, des Kindes oder verschiedener Teile unseres Körpers, besonders der Genitalorgane, zurückführt. Dieser Vorwurf trifft uns jedoch nicht!! Wir sind nicht schuld an der Monotonie im menschlichen Unbewußten, in dem unsere archaischen Instinkte, unsere primitivsten Erinnerungen als alleinige Herren herrschen.

Von den beiden großen Trieben, die uns leiten, Liebe und Hunger, hat nun der Hunger viel weniger als die Liebe mit der Psychologie zu tun. Das hängt wahrscheinlich damit zusammen, daß der Nahrungstrieb nicht lange unterdrückt werden kann. Wer nicht ißt, stirbt; dieser herrschsüchtige Trieb muß daher mehr oder minder befriedigt werden, er hat infolgedessen nur in kleinerem Maße Gelegenheit, psychischen Ersatz zu liefern. Der libidinöse Trieb hingegen, die Libido, wird nicht nur deshalb zum psychologischen Trieb par excellence, zu dem Trieb, dessen Derivate, Ersätze, die ganze Psyche ausfüllen, weil er leicht „zusammengedrückt" werden kann (der Mensch kann schließlich leben, ohne seine Erotik zu befriedigen), sondern zweifellos auch durch die biologische Tatsache, daß die Libido ebenso wie die Psyche zwei wahlverwandte Produkte des gesamten Nervensystems zu sein scheinen. Die Verbindung zwischen Eros und Psyche ist so tiefgehender Natur, daß man sie oft kaum voneinander trennen kann, die Energien des Eros gehen leicht auf die der Psyche über, eine Tatsache, die durch das Universalphänomen der Sublimierung, die Grundlage aller unserer zivilisatorischen Bestrebungen, bewiesen wird.

Die ursprüngliche Autoerotik des Säuglings, der sich in ausgedehntem Maße zu befriedigen sucht, führt zu der narzißtischen Stufe, auf der das Kind sich selber als das erste Liebes-

objekt ansieht. In diesem Stadium kann das Kind noch nicht seinen Körper von der nährenden Brust, dem guten und warmen Körper der Mutter, unterscheiden; die Mutter wird erst sekundär für ihn zur ersten Wahrnehmung der äußeren Welt. Der Vater, die Geschwister, die ganze äußere Welt tauchen dann hinter der Mutter auf, sie müssen nach und nach unter dem wachsenden Druck der Realität vom Kind angenommen werden. Aber das menschliche Unbewußte weiß sich für diese Entthronung der menschlichen Allmacht zu rächen: die äußere Welt, welche die ursprüngliche, narzißtische, menschliche Illusion vernichtet hat, wird vom Unbewußten zur Revanche narzißtisch besetzt. Und das Kind, das darin ontogenetisch unserem Urahn gleicht, kommt in das Stadium des Animismus, als dessen unentwurzelbaren Sprößling wir die Symbolwelt, die von da an in der Seele eines jeden Menschen, des primitivsten und geistig entwickeltsten, herrscht, anzusehen scheinen.

So „bevölkern" der menschliche Körper, der Körper der Mutter, des Vaters, ihre Genitalorgane und unsere eigenen in Symbolen das Unbewußte der Menschheit, sie werden in alle Erzeugnisse der menschlichen Seele projiziert, ob diese Seele nun schläft oder wacht. Denn sämtliche, in sämtlichen Bezirken des Geistes aufgefundenen Beispiele bezeugen es, daß man für den Traum nicht eine besondere Art symbolischer Tätigkeit des Geistes annehmen muß,

„der Traum (bedient) sich solcher Symbolisierungen, welche im unbewußten Denken bereits fertig enthalten sind", und zwar deshalb, „weil sie wegen ihrer Darstellbarkeit, zumeist auch wegen ihrer Zensurfreiheit den Anforderungen der Traumbildung besser genügen".[3]

Die Symbole verstehen es, jene beiden Bedingungen zu erfüllen, welche die Verschiebung leiten, sie fügen sich den

3) Freud, Die Traumdeutung. S. 239.

Forderungen der Moral und sie sind konkret; daher sind sie auch in der Sage, in der Kunst, in der Religion wie im Traum reichlich vorhanden.

Das Werk Poes, das dem Traum so nah ist, wie nur irgendein im Wachen komponiertes Werk sein kann, ist nun ganz besonders reich an Symbolen; sie tragen dazu bei, ihm jene intensive und visuelle Beredsamkeit zu verleihen, welche unmittelbar vom Unbewußten zum Unbewußten spricht.

*

Im Gegensatz zur Verschiebung scheint die Verdichtung (der zweite ursprüngliche Mechanismus der Traumarbeit) bei der Arbeit am literarischen Kunstwerk eine geringere Rolle als bei der am Traum zu spielen. Man findet dort im besondern viel weniger häufig jene verwirrenden Erzeugnisse, welche die Logik herauszufordern scheinen, und die dem Traum seinen Ruf, er sei sinnlos, verschafft haben, jene Erzeugnisse, die aus starker Verdichtung zusammenstimmender und selbst auseinanderliegender Gedanken hervorgegangen sind. Dieser Unterschied wird zweifellos durch die Tatsache hervorgerufen, daß das literarische Kunstwerk eine Schöpfung der sich im Wachzustand befindenden Psyche ist. Im Wachzustand dominieren nämlich die vorbewußten und bewußten Gedanken mit ihrem Verlangen nach Logik und decken das eigentliche Unbewußte mit einer dicken Schichte zu. Die Verdichtung wirkt sich jedoch bloß im Unbewußten aus, nur das Unbewußte ist der Schmelztiegel, in dem die vorbewußten Gedanken, sobald sie dort hineingeworfen werden, gleichsam automatisch jene unvorhergesehenen und manchmal so spaßhaften Legierungen eingehen, welche wir Verdichtungen nennen. Es kann uns daher nicht überraschen, daß wir in den Geschichten Poes eine geringere Zahl von Verdichtungen entdecken als in den Träumen der Schläfer, obgleich

diese Erzählungen den Traumerzeugnissen manchmal so nahe stehen.

Die Verdichtung taucht jedoch auf, wenn sich unter den bewußten Gedanken der Geschichte ein tiefer liegender unbewußter Prozeß auswirkt. Die Gestalten der „von einer übernatürlichen Wolke" umgebenen Frau verdichten in sich, wie wir gesehen haben, mehrere der von Poe verehrten Frauen; Berenice, Madeline, Eleonora tragen ebenso die Züge der kleinen Cousine Virginia an sich wie die der Mutter Elizabeth; und die Marchesa Aphrodite im Stelldichein verdichtet in ihrer marmorgleichen Erscheinung sowohl die Frau Stanard als auch Elmira und Frances Allan und Elizabeth Arnold in sich. Der Marchese di Mentoni, der düstere Rächer, welcher auf der Treppe seines Palastes steht, erinnert sowohl an den Richter Stanard als auch an John Allan. Der Greis im Schwatzenden Herzen scheint in seiner Gestalt sowohl die David Poes als auch die seines Nachfolgers X, des Liebhabers der Elizabeth, und die des John Allan zu verdichten. Wir könnten noch eine Fülle von Beispielen vorführen, aus dem Werk Poes alle zusammengesetzten Gestalten heraussuchen, welche (durch Überdeterminierung, Verdichtung, Verschmelzung der Attribute vieler Gestalten zu denen einer einzigen) zu einer allgemeinen Verstärkung der Züge, zur Schaffung jener packenden, gleichsam mythischen väterlichen und mütterlichen Gestalten beitragen, welche dann die Einbildungskraft heftig beschäftigen. Es ist tatsächlich der Zweck der Verdichtung, noch stärkere Intensitäten zu erzeugen, als es jene sind, die man in den latenten Gedanken findet, sie sammelt und konzentriert zu diesem Zweck bei ihrem Untertauchen ins Unbewußte die im Vorbewußten verstreuten Gedanken.

Wir begnügen uns damit, an jene Gestalt zu erinnern, die am äußersten Ende dieser Reihe zu stehen scheint, an den Engel des Sonderbaren, in dem sich sowohl der

Gedanke an den Vater (die Schläge des John Allan) als auch der an die Mutter (die Flaschen-Brüste) und an die Milch (Alkohol) und an die verschiedenen männlichen oder weiblichen Körpersekrete (ebenfalls der Alkohol) zu konzentrieren scheint, und gehen nun zu anderen Verdichtungstypen über.

Die Marchesa Aphrodite, die zusammengesetzten Figuren im allgemeinen werden nach dem Verfahren erzeugt, „nach welchem Galton seine Familienporträts erzeugt" hat; er projizierte nämlich zwei Bilder

„aufeinander, ... wobei die gemeinsamen Züge verstärkt hervortreten, die nichtzusammenstimmenden einander auslöschen und im Bilde undeutlich werden."[4]

Die Verdichtung kann jedoch auch Trugbilder, Chimären und Hippogryphen hervorrufen: das phantastische Tier Tekeli-li[5] zum Beispiel aus der Erzählung Pyms erinnert durch seinen Katzenkopf an die Mutter und ihr Genitalorgan, durch seine Weiße an deren Milch, durch seine Zähne und die scharlachroten Krallen an die kannibalischen Wünsche des Kindes, das Zähne bekommt, und daran, daß sich die Mutter für dieses schuldige Verlangen durch die Zähne ihres Mundes rächen könnte, ja sogar durch die ihrer Vagina, wobei die Strafe allerdings nicht mehr die kannibalischen, sondern die Inzestwünsche trifft; der lange und auffällige Rattenschwanz kommt bestimmt von dem Penis her, den das Kind seiner Mutter zuschrieb, die Hundeohren dieser seltsamen Katze sind vielleicht dem mütterlichen Hunde Pyms, Tiger, entlehnt.

Bei andern Beispielen wieder kann ein einziges und das gleiche manifeste Element mehrere andere latente darstellen: der verlorene Atem des Herrn Mangel-an-Atem zum Beispiel repräsentiert gleichzeitig sowohl die schöpferische Mannes-

---

4) Freud, Die Traumdeutung. S. 201.
5) Siehe Bd. II, S. 180, 190 ff.

potenz als auch den Flatus. Im Goldkäfer ist der Schatz besonders überdeterminiert, durch ihn sind ganze Reihen verborgener Gedanken dargestellt. Erst spiegelt sich im Funkeln des Kiddschen Schatzes die Phantasie vom wirklichen Reichtum, den der unglückliche Edgar, das Kind armer Schauspieler, der zuerst von John Allan aufgenommen, dann enterbt wurde, hat träumen müssen. Aber unter dieser Oberfläche, hinter diesem Funkeln entdeckt der Blick tiefere unbewußte Schichten, durch die das Schatzthema so wirksam und packend wird. Die unbewußte Erinnerung an die kleine Schwester Rosalie, die knapp vor der Zeit geboren wurde, in welcher der kleine Edgar zum erstenmal in seinem Leben mit seiner Mutter die gleichen Ufer von Carolina sah, an denen der Goldkäfer umherläuft, außerdem die Erinnerung an die Gedanken des kleinen Bruders, der über diese Geburt nachzusinnen begann, beleben von unten her die Schlußfolgerungen Legrands; und der Schatz, der durch diese Folgerungen schließlich in der Erde entdeckt wird, scheint ein Ersatz für das Kind, die kleine Schwester zu sein, deren Existenz im Mutterleibe schon seinerzeit erraten wurde. Der Reichtum selbst aber, das Gold, die Steine enthüllen sich als die ersten infantilen „Geschenke", deren Symbole sie geworden sind: als die Fäkalien, die das Kind von der Mutter als Gegengeschenk haben wollte, da es seiner Mutter gegenüber nach dem gleichen Schema „freigebig" gewesen war. Die symbolischen Mutter-Tiere machen in der Geschichte von der Eselshaut und in vielen andern Märchen Gold. Ebenso wollte auch Edgar von Frances Allan solche Analgeschenke haben, die in der Geschichte nach einem klassischen Symbolschema durch Edelsteine und Gold ausgedrückt werden. Aber das Gold gehörte nicht der Frances Allan, es war das Eigentum des John Allan; wenn Frances ihr kleines Adoptivkind mit Geschenken überhäufte, so konnte sie diese nur von dem nehmen, was sie von John, dem Vater, bekommen hatte. Das Kind, das ur-

sprünglich nur die Freigebigkeit der Mutter selbst kannte, mußte bald aus Anlaß einer Szene, eines Wortes, einer Geste erkennen, daß das Gold, das diese Freigebigkeit möglich machte, im Grunde dem Mann gehörte. Daraus folgt die Gleichstellung des Goldes mit väterlicher, männlicher Potenz, mit dem Penis des Mannes.

So konnte sie in einer geradezu vorbildlich zu nennenden Geschichte die altbekannte und allgemeingültige Gleichung Kot = Gold = Kind = Penis, die in dem einzigen Element Schatz innig verdichtet ist, mit Hilfe besonderer, aus der Kindheit und dem Leben Edgar Poes stammender Elemente manifestieren.

*

Ein weiterer psychischer Vorgang, die Spaltung einer einzigen Persönlichkeit in mehrere, ein Vorgang, der das Gegenteil der Verdichtung zu sein scheint, taucht im literarischen Werk noch regelmäßiger als im Traum auf.

In Morella, Ligeia und Eleonora spalten sich die manifesten Gestalten der ersten Gattinnen, nachdem sie vorher die beiden Bilder der Elizabeth und der Virginia in sich verdichtet haben, und geben nun, von neuem deutlich unterschieden, die beiden ursprünglich getrennten Bilder der latenten Gedanken der Geschichte wieder. Der Vorgang, auf den wir hier anspielen, ist daher in diesen Fällen nur scheinbar an der Arbeit beteiligt, da der zweite Akt, der uns die zweite Morella, Rowena oder Ermengarde restituiert, eine erste Verdichtung wieder aufhebt.

In der Schwarzen Katze hingegen ist die Spaltung der Muttergestalt in mehrere Personen tatsächlich durchgeführt: die Frau des Mörders, Pluto und die zweite Katze führen wirklich alle drei ein einziges Urbild vor. Natürlich sind auch hier, wie immer, im Innern des Unbewußten die verschiedenen Mechanismen der psychischen Arbeit gleichzeitig am Werk.

Die Verschiebung hat den auf die Mutter bezogenen psychischen Akzent auf die unkenntlichen Katzen oder die anonyme Frau des Märtyrers verschoben. Die Verdichtung hat in jeder der drei Gestalten die Mutter des Dichters, Elizabeth, und seine Frau Virginia zusammengefaßt und zu zweien von ihnen noch außerdem die Katze Poes, Catterina, hinzugefügt. Aber gleichzeitig wirkt auch der Spaltungsmechanismus, der eine einzige Person in mehrere teilt, auf diese Produkte der Verdichtung ein: die Mutter, mit der andere Elemente bis zur Aufgabe ihrer selbst verschmelzen konnten, wird in drei Teile gespalten. Und jede einzelne dieser drei Mütter hat neben gemeinsamen hier ihre besonderen Züge: so haben alle drei ein verstümmeltes Auge oder Geschlecht und erinnern dadurch daran, daß sie alle drei die Mutter sind. Pluto jedoch erlebte eine Zeit, in der er männlicher war als die andere Katze, obzwar sie wie er männlichen Geschlechtes ist, denn seine beiden Augen waren damals noch unverletzt! Die drei Bilder der Mutter, welche die Geschichte enthält, stellen daher zwar jedes die Mutter dar, aber von verschiedenen Gesichtspunkten aus. Pluto ist zuerst die phallische Mutter, die Mutter aus der Zeit, da der kleine Junge wirklich an den mütterlichen Penis glaubte. Aber nachdem Pluto durch den Mann kastriert, nachdem die Mutter dafür bestraft werden mußte, daß sie in ihrer Person das Bild von der Kastration auf der Erde eingeführt hatte, erscheint die zweite Katze mit dem großen weißen Fleck auf der Brust. Diese zweite Katze stellt die nährende Mutter dar, die Frau, die dadurch, daß sie auf die Milch hinweist, dadurch, daß sie Brüste hat und keinen Penis, Verzeihung erlangen möchte. Schließlich taucht in der Frau des Mörders sogar die ursprünglich menschliche Form der Mutter hinter den Totemtieren, den Katzen, auf, ganz so wie bei den antiken Göttern die ursprüngliche Gestalt des Vaters hinter den primitiven Totemdarstellungen auf-

tauchte. Und der Doppelmord, der Mord an der Frau nach der Ermordung Plutos, zeigt, wer bereits in der Gestalt der Katze getötet worden ist.

Und was den Vater anlangt: er erscheint bei Poe eher vervielfältigt als gespalten durch die Gestalten der aufeinanderfolgenden kastrierenden Väter im Verlorenen Atem. In der Erzählung Pyms hingegen wird die Vatergestalt gespalten, wir haben die zwei klassischen Reihen vor uns: die guten und die bösen Väter; auf der einen Seite stehen die guten, aber schwächlichen Kapitäne Barnard und Guy, auf der andern der aufrührerische Maat und Too-Wit, beide gewalttätige Kerle, aber ebenso wie der böse, mit dem Stock bewaffnete Großvater schließlich zur Impotenz verdammt. Nur Pym bleibt mit Peters, der vom Ich des Autors abgespalten wurde und sozusagen sein heroisches Ichideal darstellt, am Leben.

Aber die Vatergestalt verfügt bei diesem Mechanismus nicht über die gleichen Möglichkeiten wie die Muttergestalt: der Vater kann nicht wie die Mutter mit der Materie im allgemeinen, mit der Erde und dem Wasser gleichgestellt werden. Die Mutter erscheint im Untergang des Hauses Usher, wie wir gesehen haben, in zweierlei Gestalt, als Madeline und als Schloß; in der Schwarzen Katze wird sie nicht nur durch die Frau und die beiden Katzen, sondern auch durch das Haus und den Keller dargestellt; bei den Morden in der Rue Morgue ist sie sowohl eine Frau, die ermordete alte Dame, als auch ein Zimmer, das Zimmer mit den verschlossenen und trotzdem aufgebrochenen Öffnungen. Im Pym erreicht diese Verteilung der mütterlichen Wesenheit auf alle Objekte vielleicht ihr Höchstmaß: die Mutter, welche in ihrer wirklichen menschlichen Form nur als weißes Phantom am Schluß auftaucht, ist dafür auf allen Seiten der Erzählung in alle Naturobjekte „gespalten“: sie ist das Meer mit seinen Wellen, die Erde mit ihren Bächen, ihren Schluchten, der Hund

Tiger und das Tier Tekeli-li, sie ist das symbolische Schiff, alles Darstellungen der Mutter, deren Eigenheiten bei jedem einzelnen dieser Symbole anders vorgebracht werden.

Wenn aber die „Auseinanderlegung" ein solches Ausmaß erreicht hat, dann muß man sich fragen, ob man hier noch von einer Spaltung im eigentlichen Sinne sprechen darf, ob man nicht diesen Ausdruck den Spaltungen in Personen vorbehalten soll, da sonst dieser besondere psychische Mechanismus wie ein Fluß mit beschränktem Lauf in den großen gemeinsamen Ozean der Symbolik führt.

Dazu kommt noch, daß die Spaltung der Persönlichkeit weniger der Darstellung des Vaters oder der Mutter zu dienen scheint, als vielmehr einer mannigfaltigen Darstellung des Ichs.

Freud schrieb in der Traumdeutung:

„Es gibt auch Träume, in denen mein Ich nebst andern Personen vorkommt, die sich durch Lösung der Identifizierung wiederum als mein Ich enthüllen ... Ich kann also mein Ich in einem Traum mehrfach darstellen, das eine Mal direkt, das andere Mal vermittels der Identifizierung mit fremden Personen."[6]

Und in Der Dichter und das Phantasieren steht: „Noch in vielen der sogenannten psychologischen Romane ist mir aufgefallen, daß nur eine Person, wiederum der Held, von innen geschildert wird; in ihrer Seele sitzt gleichsam der Dichter und schaut die anderen Personen von außen an. Der psychologische Roman verdankt im ganzen wohl seine Besonderheit der Neigung des modernen Dichters, sein Ich durch Selbstbeobachtung in Partial-Ichs zu zerspalten und demzufolge die Konfliktsströmungen seines Seelenlebens in mehreren Helden zu personifizieren."[7]

---

6) Die Traumdeutung, S. 221.

7) Freud, Der Dichter und das Phantasieren. Gesammelte Schriften, Bd. X, S. 236 f.

Man kann zwar Poe nicht eigentlich als „psychologischen Romanschriftsteller“ ansprechen, trotzdem aber findet man bei diesem überaus egozentrischen Erzähler viele Beispiele für die Spaltung des Ichs.

Zuerst im William Wilson. Bei der Analyse dieser Geschichte haben wir gesehen, wie deutlich hinter den beiden William Wilsons Poe selbst durchscheint: der eine personifiziert seine tiefen Triebe, sein Es, der andere sein Über-Ich oder Moralgewissen, das der Introjektion des Vaters Allan entspricht. Der Fall ist beinahe schematisch durchgeführt, und die Tatsache, daß der Autor zum Teil bewußt gefühlt hat, was er niederschrieb, erklärt, warum diese Geschichte uns stellenweise kalt läßt. Interessanter sind die Spaltungen des Ichs in der Geschichte von der Rue Morgue, weil sie unbewußt durchgeführt wurden. Wir haben dort gesehen: der unfehlbare Raisonneur Dupin ist Poe, der Löser von Rätseln und Entzifferer von Geheimschriften, ein Poe, der sich auf einem scheinbar rein intellektuellen Boden für das Mißlingen der infantilen Sexualforschung revanchiert. Aber auch der Freund Dupins, der Erzähler, der den unfehlbaren Raisonneur beobachtet und bewundert, ist Poe; diesmal sieht er sozusagen von außen her seinem eigenen Triumph zu. In der Seele dieses Erzählers sitzt also — wie in der des Erzählers vom Geheimnis der Marie Rôget, vom Entwendeten Brief und vom Goldkäfer — der Autor selbst, von dort aus beobachtet er die anderen Personen, die Schauspieler der Erzählung, die Mutter, den Vater oder die „Partial-Ichs“. Und auch der Seemann, der Besitzer des Orang, ist Poe; diesmal ist er der infantile Beobachter des Elternkoitus, den er nach dem sadistischen Schema auffaßt. Ein Teil von Edgars Ich ist sogar auf den väterlichen Orang übergegangen, und zwar jener Teil, der durch den Wunsch einer Identifizierung mit dem Vater, dem Herrn der Mutter, auf diesen übertragen wurde:

dieser Zug ist jedoch nur durch eine Anspielung zu erraten, durch die Jugend des Tieres.

Wir könnten noch eine große Zahl solcher Spaltungen des Ichs in den Geschichten Poes vorführen: denn sie sind eines der Darstellungsmittel, welche die literarische Schöpfung mit Vorliebe verwendet. An der Basis dieses Mechanismus finden wir übrigens Verschiebungen, die sich ihnen zur Verfügung gestellt haben, um dadurch der Rücksicht auf Darstellbarkeit zu dienen. Denn diese Spaltungen machen es möglich, eine Form des Seins, eine Eigenschaft des Ichs konkret, sichtbar, Gestalt werden zu lassen. In der Erzählung von der Rue Morgue ist auf diese Weise in dem Matrosen die infantile Neugierde Poes sichtbar geworden, in Dupin der infantile Forschungseifer und im Erzähler selbst eine zweifellos frühreife Tendenz zur Selbstbeobachtung...

*

Bis jetzt haben wir bei der unbewußten literarischen Schöpfung die gleichen klassischen Mechanismen wie bei der Traumarbeit am Werk gesehen, wenn sie dort auch anders dosiert waren: die Verdichtung, die Verschiebung, die Rücksicht auf Darstellbarkeit, wobei diese letztere sich ebenso wie die Moralzensur der Verschiebung bedient, um zu ihrem Zweck zu gelangen. Die Spaltung einer einzigen latenten Persönlichkeit, des Ichs des Autors im besonderen, in mehrere Persönlichkeiten haben wir als eine der Ausdrucksweisen erkannt, die der Rücksicht auf Darstellbarkeit dienen, die selbst wieder vom Verschiebungsgesetz abhängt.

Dehnen wir aber die Untersuchung darauf aus, wie sich die literarische Schöpfung benimmt, um die logischen Relationen zwischen den verschiedenen manifesten oder latenten

Gedanken, aus denen das Kunstwerk besteht, auszudrücken, dann entdecken wir, daß hier ein fundamentaler Unterschied zwischen Kunstwerk und Traum besteht. Das literarische Werk ist nämlich ein Ergebnis des Wachdenkens, die Vernunft kann hier regieren, die logischen Relationen können bestehen bleiben.

Und so sieht es von außen her auch tatsächlich aus. Der Traum, meinen wir, besaß kein direktes Mittel, logische Relationen darzustellen;[8] das literarische Kunstwerk hingegen verfügt über alle Bindewörter und Vorwörter der Sprache. Daher scheint das literarische Werk im allgemeinen den Gesetzen der Logik unterworfen zu sein, und es gibt Werke, die sehr weit gehen, was logische Zusammenhänge anbelangt.

Man darf jedoch nicht vergessen, daß das literarische Werk zwar eine bestimmte, manifest zusammenhängende Geschichte erzählt, zu gleicher Zeit aber noch eine andere, geheime, unter der Oberfläche in der Tiefe wirkende, die mit der anderen, oberflächlichen verschmilzt und ihren tieferen Einschuß bildet. Wenn nun der Text der oberflächigen Geschichte für gewöhnlich den Forderungen der Logik gehorcht, so bleibt doch der tiefere Einschuß seinen eigenen Gesetzen unterworfen.

Das Kunstwerk gleicht übrigens dadurch allen übrigen Erzeugnissen der menschlichen Psyche, in der die beiden großen tätigen Mächte, das Vorbewußte und das eigentliche Unbewußte, die im Innern unserer Psyche herrschen, gleichzeitig, wenn auch in verschiedenem Maße, am Werk sind. Schon Freud[9] hat darauf hingewiesen, daß die vorbewußten latenten Gedanken des Traums zum Beispiel, die immer zusammenhängend und logisch sind, im Widerspruch zu stehen scheinen mit der inkohärenten, alogischen Art, in der dieselben Ge-

8) Die Traumdeutung, S. 212ff.: Die Darstellungsmittel des Traums.

9) Die Traumdeutung, S. 446.

danken nach ihrem Untertauchen ins Unbewußte im Lauf der Traumarbeit behandelt werden. Dieser Gegensatz besteht auch beim literarischen Werk, und die an sich zusammenhängenden latenten Gedanken werden in dem Ausmaß nach einem inkohärenten Schema behandelt, in dem sich das Werk dem Schlaftraum nähert.

Nun gehört das Werk Poes gerade zu den Kunstschöpfungen, die im besonderen Ausmaß die Zeichen des Traums und Alps an sich tragen. Wir sind daher nicht überrascht, wenn wir manchmal sehen, wie die oberflächlichen logischen Fäden der Erzählung sich lockern und der alogische tiefere Einschuß, der vom Unbewußten herkommt, mit seinen seltsamen Darstellungsmitteln auftaucht.

In Ligeia zum Beispiel wollen die vorbewußten latenten Gedanken der Geschichte folgende Ideenrelation ausdrücken: „Weil ich an meine Mutter fixiert geblieben bin, kann ich keine andere Frau lieben!“ Aber diese vorbewußten Gedanken sind, noch bevor sie dargestellt werden konnten, ins Unbewußte hinabgetaucht, wo sie — nach dem archaischen, infantilen Wunsch, die Mutter wiederzufinden, die für immer dort wohnt, ein Wunsch, mit dem sie sich verbunden — die Kraft erlangt haben, in bildhafter Form, als Kunstwerk, wieder ans Licht zu treten. Nun wird aber die logische Relation zwischen jenen beiden Sätzen (ganz so, als ob es sich um einen Traum mit seinen halluzinatorischen Mechanismen handeln würde) nur mehr in der figürlichen Form ausgedrückt, daß am Ende der Erzählung das Bild der wiederkehrenden Ligeia das der toten Rowena ersetzt. „Weil ich immer da bin“, scheint die Mutter zu sagen, „sind für dich alle Frauen gleichsam unterdrückt“, und das bedeutet für Poe das gleiche, als ob er erklären wollte: „Weil ich an meine Mutter fixiert geblieben bin, kann ich keine andere Frau lieben.“ Die literarische Schöpfung hat sich also hier eines klassischen Mechanismus der Traumbildung

bedient, auch im Traum wird eine Person durch eine andere ersetzt, um die Relation zwischen Wirkung und Ursache auszudrücken. „Die Verursachung", schreibt Freud, „(wird im Traum) dargestellt durch ein Nacheinander, einmal durch das Aufeinanderfolgen der Träume, das andere Mal durch die unmittelbare Verwandlung eines Bildes in ein anderes."[10] So verwandelt sich Rowena-Virginia in Ligeia-Elizabeth, die erste Berenice, jene, die in der Bibliotheksszene die blühende, braune kleine Cousine war, verändert sich plötzlich in die leichenblasse Berenice mit den erschreckenden Zähnen, den gelben Haaren, welche die Farbe des Lebens im Tode an sich tragen. In beiden Fällen will die Verwandlung die gleiche Kausalrelation, das gleiche Verbot, sich der Frau zu nähern, anzeigen, die ihm durch die Fixierung an die Mutter, durch das gleiche Weil anbefohlen worden war.

In dem Absatz aus der Traumdeutung, den wir soeben zitiert haben, stellt Freud dar, daß die Verursachung im Traum auch durch die Aufeinanderfolge zweier Träume sich ausdrücken kann, von denen der erste, der kleinere, sozusagen den Prolog für den zweiten darstellt. Ein Beispiel für diese Darstellung der Kausalrelation dürfte in dem Doppelmord in der Rue Morgue enthalten sein. Wir erinnern uns daran, daß die Episode mit Chantilly scheinbar ganz willkürlich dem Bericht vom Verbrechen des Orang vorausgeht. Durch mehrere Indizien erkennt Dupin, daß sein Freund, der Erzähler, in diesem Augenblick an Chantilly denkt. Diese Indizien führen ihn, ohne daß der Erzähler seine Gedanken verrät, zu dem lächerlichen Schauspieler. Nun haben wir Chantilly mit dem mittelmäßigen Schauspieler David Poe, dem Vater des Dichters, identifiziert. David Poe wird auf diese Weise, in der Gestalt Chantillys, als

10) Die Traumdeutung, S. 216.

ein in jeder Hinsicht Impotenter vorgeführt. Unmittelbar darauf, und ohne Übergang, folgt der Bericht von dem Verbrechen, dem die Frauen l'Espanaye zum Opfer fielen. Die tiefere logische Kausalrelation zwischen diesen beiden Teilen der Geschichte, von denen der eine nur das Vorspiel zum zweiten ist, scheint also unterdrückt zu sein: das einzig sichtbare Bindeglied zwischen ihnen besteht darin, daß in beiden Fällen Dupin den gleichen Scharfsinn entwickelt.

Die Aufeinanderfolge repräsentiert aber auch hier zweifellos die Verursachung: man muß nur zwischen die Chantilly-Episode und dem Bericht vom Verbrechen des Orang, der unmittelbar darauf folgt, ein „weil" setzen. Die vorbewußten Gedanken Poes, die beim Untertauchen ins Unbewußte dort ihr logisches Vorzeichen verloren haben, sehen daher ungefähr so aus: „weil mein Vater David impotent war, hat sich meine Mutter dem potenten X hingegeben." Wir haben gesehen, daß der Orang vermutlich wirklich diesen X darstellen sollte, und daß das Rätsel der Verbrechen in der Rue Morgue wahrscheinlich eine Verschiebung des Rätsels darstellte, das dem kleinen Edgar durch die angezweifelte eheliche Abstammung seiner kleinen Schwester Rosalie aufgegeben worden war.

Der Doppelmord in der Rue Morgue bietet uns aber noch andere interessante Beispiele für die inkohärente Behandlung solcher kohärenter Ideen, die sowohl ihrem latenten Grund nach als auch durch ihren manifesten Ausdruck, das heißt, die sowohl ihrem Ausgangspunkt nach als auch durch ihr Ziel, also nach den beiden äußeren Enden ihrer Verarbeitung hin, wenn auch auf verschiedene Weise, kohärent sind.

Gibt es etwas anscheinend Logischeres als die Tatsache, daß eine alte Dame ein Zimmer bewohnt? Aber sowohl die alte Dame als auch das Zimmer repräsentieren, wie wir gesehen haben, in den latenten Gedanken der Geschichte eine einzige,

dieselbe Gestalt: die Mutter, und es scheint sinnlos zu sein, daß eine Person sich selbst bewohnt.

Das Unbewußte kennt aber den Widerspruch nicht; und die Nebeneinanderstellung, ja selbst die Übereinanderlegung von Elementen ist für das Unbewußte nur eine der Arten, in der eine wirkliche Relation zwischen diesen Elementen sich ausspricht. Das Zimmer, das im allgemeinen die Frau symbolisiert, stellt hier im besonderen, da es ein Hohlraum ist, ihre Organe dar, jene inneren Organe, in die der Affe dadurch eingedrungen ist, daß er das Fenster vergewaltigte. Daraus ergibt sich eine im Unbewußten häufig auftretende Umkehrung: der Inhalt nimmt den Platz des Enthaltenden ein. Die Frau wird im Innern dieser Kloake repräsentiert, die in Wirklichkeit in ihrem Innern ist; die Maße ihres eigenen Innern werden dabei ins Riesige vergrößert, als ob das, was im Vorbewußten den größten psychischen Akzent getragen hat, hier besser ins Licht gestellt werden sollte: die weiblichen Organe sind wichtiger als die Frau.

Doch die Kloake erscheint noch einmal im Text wieder: als der Kamin, in den Fräulein l'Espanaye hineingezwängt worden war. Die Mutter ist daher hier dreimal dargestellt, einmal in einer menschlichen Gestalt, zweimal durch Löcher im Gebäude. Aber diese beiden Male stellen wieder nicht die gleiche Kloake dar. Das Zimmer war die vergewaltigte Kloake, so wie die enthauptete alte Dame die kastrierte Mutter war; der Kamin ist die geschwängerte Kloake, so wie Fräulein l'Espanaye selbst das Ergebnis der durch den phallischen Arm des potenten Mensch-Affen hervorgerufenen Schwängerung ist.

Wir sehen hier einen Isolierungsmechanismus am Werk, durch den jeder Begriff aus einem Zusammenhang, jeder Moment einer gleichen Darstellung für sich allein wiedergegeben wird, ein Mechanismus, der alles nur durch Nebeneinanderstellungen oder Übereinander-

l a g e r u n g e n miteinander verbindet. Die Kategorien Zeit, Raum entstehen erst im Vorbewußten. Die Nebeneinanderstellungen, die Übereinanderlagerungen, die aus der Behandlung der latenten Gedanken im Unbewußten hervorgehen, kümmern sich demnach weder um Widerspruch noch um Logik, weder um Zeit noch um Ort, sie schaffen auf diese Weise, wenn man sich über den verborgenen Sinn der Geschichte Rechenschaft gibt, Ausdrucksmodalitäten von absurdem Äußern. Aber einerseits sind diese Absurditäten aus der manifesten Geschichte verschwunden; es ist keineswegs sinnlos, daß eine alte Dame ihr Zimmer bewohnt und daß dieses Zimmer einen Kamin besitzt, es ist sogar möglich, daß ein Mensch-Affe die Tat begeht, deren man den Orang nach den Ereignissen in der Rue Morgue beschuldigt. Und andererseits sind die vorbewußten tieferen, die Geschichte zeugenden Gedanken, die durch die seltsamen Arbeitsmechanismen, welche wir beschrieben haben, eine Möglichkeit fanden, sich auszusprechen, auf ihre Weise durchaus zusammenhängend. Man könnte sie folgendermaßen formulieren: „S o w u r d e m e i n e M u t t e r d a s O p f e r d e r A g g r e s s i o n e i n e s M a n n e s (X), d e r d e n E i n g a n g z u i h r e n O r g a n e n m i t G e w a l t s p r e n g t e u n d d o r t m i t s e i n e m p o t e n t e n P e n i s m e i n e S c h w e s t e r e i n p f l a n z t e."

*

Wir wollen nun beobachten, wie im Unbewußten jene Formen des bewußten logischen Denkens behandelt werden, die eine N e g a t i o n, den Begriff des G e g e n t e i l s und der I d e n t i t ä t ausdrücken.

Enthalten die latenten, vorbewußten Traumgedanken einen Widerspruch, einen Gegensatz, so verlieren sie beim Untertauchen ins Unbewußte die Kraft, diesen Widerspruch direkt auszudrücken, denn das Unbewußte kennt die Negation nicht.

Jedesmal, wenn bei einer literarischen Schöpfung (ebenso wie bei der Schaffung neurotischer Symptome) der infantile unbewußte Wunsch eine Folge vorbewußter Gedanken zu sich ins Unbewußte hinabzieht, um sie dort der entsprechenden Behandlung zu unterziehen, können wir beobachten, daß diese Gedankenfolge, wenn sie im bewußten Inhalt wieder auftaucht, ihre negativen Relationen abgestreift hat.

Ein Beispiel für diese Behandlung finden wir im Verlorenen Atem und in der Schwarzen Katze: im Thema vom Henken. Der aufgehängte Körper stellt den Penis dar; der Gehenkte repräsentiert auf diese Weise in beiden Geschichten den Einfall, daß ein Impotenter den Phallus wiederbekommt, im ersten Fall der Autor selbst (in der Gestalt des Herrn Mangel-an-Atem), im zweiten die Mutter (die Katze). Der Gehenkte kann um so leichter den Phallus repräsentieren, weil ihm die Phantasie des Volkes ganz allgemein eine Erektion *in extremis* zuschreibt. Aber die Tatsache, daß der Körper des Gehenkten hängt, stellt auch die Unfähigkeit dar, zu einer Erektion zu gelangen, das heißt, sie ist das Negativ der Potenz. Im Thema vom Henken sind demnach zwei einander diametral gegenüberstehende Gedanken verdichtet, die Mannespotenz und die Negation dieser Potenz.

Wir denken hier an den Gegensinn, der in ein und demselben Wort im archaischen Wortschatz verschiedener Sprachen enthalten sein kann. Die alten Ägypter besaßen mehrere solcher Wörter, aber auch in unseren modernen Sprachen sind Spuren dieses ursprünglichen Vorgangs, Gegensätze in einem Element zu verdichten (was eine Art Assoziation durch Kontrast darstellt) vorhanden.[11] Sowohl die literarische Arbeit als auch der

11) Freud, Über den Gegensinn der Urworte. Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, Deuticke 1910; Gesammelte Schriften, Bd. X. Freud zitiert hier eine 1884 erschienene Arbeit des Philologen Abel.

Traum verstehen es nun, diesen im menschlichen Unbewußten vorgeformten Mechanismus zu benützen. Im Verlorenen Atem und in der Schwarzen Katze gibt er sich allem Anschein nach sogar dazu her, eine tiefe Ironie auszudrücken. Das Henken der Frau und des Impotenten sagt zwar einerseits als Wunschphantasie: Warum ist das nicht so?! Aber andererseits ist die Tatsache, daß sowohl der Katze wie auch dem Herrn Mangel-an-Atem der Phallus wiedergegeben wird (Repräsentierung durch das im gleichen Element enthaltene Gegenteil, der Mechanismus der Ironie) ein wenig wie die Sitte zu werten, dem hintergangenen Ehemann aus Spaß Hörner, das phallische Heldensymbol, aufzusetzen.[12]

Ebenso stellt das ewige Wandern, das den schuldigen Vätern, dem Mann der Menge, dem ewigen Juden, dem fliegenden Holländer oder dem wilden Jäger zugeteilt wird, durch das Gegenteil, nämlich durch die Unsterblichkeit, dar, wie innig der Sohn ihren Tod wünscht.

Die Umkehrung einer realen Situation im manifesten Inhalt einer Erzählung in ihr Gegenteil kann, wie in den Träumen, dazu dienen, den Wunsch nach einer wirklichen Umkehrung der Situation auszudrücken, etwa so: Warum ist nicht das Umgekehrte der Fall?! Das schönste Beispiel dieser Art, das uns in den Geschichten Poes geliefert wird, ist sicher das von der Hypnose *in articulo mortis* des Herrn Waldemar, bei der der Vater-Waldemar-Griswold, hier im Zustand einer vollkommenen Passivität, vom Sohn beherrscht, dargestellt wird; der Sohn läßt ihn nur am Leben, um ihn besser töten zu können — in Wirklichkeit aber verhielt sich nicht der Vater Poe gegenüber, sondern dieser seinem Vater gegenüber passiv.

Die Geschichte sagt dann beinahe unmittelbar, durch ihr Bildschema, aus, was sie sagen will. Die Verschmelzung

12) Marie Bonaparte, Symbolik der Kopftrophäen. (Int. PsA. Verlag, Wien, 1928.)

mehrerer Gestalten in ein einziges Bild, jene Verschmelzung, welche die zusammengesetzten Bilder ergibt — zum Beispiel das der Marchesa Aphrodite, in der Frau Stanard, Frances Allan, Elmira Royster und Elizabeth Arnold verdichtet sind —, drückt gleichfalls nach dem Bildschema die wirkliche Identität aus, wobei die verschiedenen Gestalten, aus denen das Bild zusammengesetzt ist, für die Psyche des Erzählers miteinander verbunden werden. Gerade um die I d e n t i t ä t ausdrücken zu können, scheint das Unbewußte, dank der Verdichtung, die es anwendet, besonders gerüstet zu sein.

*

Wenn aber einander widersprechende Elemente in einer Geschichte sogar in ihrem manifesten Inhalt erscheinen, wie zum Beispiel im S t e l l d i c h e i n? Erinnern wir uns an den Inhalt dieser Erzählung: die Marchesa Aphrodite, eine zärtliche Mutter, in Tränen aufgelöst, weil ihr kleines Kind in den Kanal gefallen ist, wird in dem Augenblick wieder lebendig, in dem ihr Verehrer, der „Fremde", das Kind rettet — und sie beschließt, aus Dankbarkeit mit dem Retter, aber von ihm getrennt, zur gleichen Stunde am nächsten Morgen zu sterben. In diesem Inhalt steckt eine manifeste Sinnlosigkeit: denn die Marchesa überläßt durch ihre Handlung den geliebtesten Schatz, ihr Kind, dem alten, hartherzigen Gatten, was mit der Haltung einer Niobe, die sie zuerst angenommen hat, gar nicht übereinstimmen will. Und eine zweite Absurdität der Erzählung: der Fremde, der sich ins Wasser stürzt, um das Kind zu retten, bleibt während dieser Tat in einen großen Mantel gehüllt! Bei der Analyse dieser Geschichte haben wir aber bereits gesehen, daß diese scheinbare Absurdität der entstellte Ausdruck für ein durchaus zusammenhängendes kritisches Urteil des Vorbewußten ist. Die Rettung des Kindes aus dem Wasser entspricht im Unbewußten der Tatsache, daß der Liebhaber der

Marchesa ein Kind schenkt. Nun ist der Fremde Poe selbst und die Marchesa stellt die Mutter dar. Daher drückt diese Sinnlosigkeit des manifesten Inhalts auf ihre Art das in den latenten Gedanken eingeschlossene Urteil aus: „Es ist sinnlos zu glauben, ich hätte ein Kind von der Mutter haben können. Wir konnten uns nur im Tode vereinen.“ Der Fremde und die Marchesa vereinen sich auf diese Weise, aber auf Distanz, so sehr lastet das Inzestverbot auf ihnen.

Dieser Art, ein kritisches Urteil auszudrücken, begegnet man im Traum überaus häufig;[13] man sieht, daß sie auch im literarischen Kunstwerk heimisch ist. Hier erscheint sie ganz unabhängig davon, daß das geschriebene Werk, welches doch im Wachzustand geschaffen wurde, in seinem manifesten Text bewußte Kritiken und Urteile enthält.

Im übrigen darf man vor allen Dingen nicht glauben, daß alle kohärenten Urteile, die in einem Werk, besonders aber in den Geschichten Poes enthalten sind, wirklich lauter an sich gültige Überlegungen darstellen. Die Urteile über die verschiedenen Arten von Scharfsinn, mit denen die Geschichte von der Rue Morgue beginnt, und in denen verschiedene Arten des Scharfsinns, die sich beim Schachspiel oder in der Mathematik zeigen, dem analytischen Geist entgegengestellt werden, wobei der analytische Geist als die höhere Fähigkeit angesehen wird, die es möglich macht, durch sichere und subtile Beobachtung die Gedanken, Gefühle und Handlungen anderer Menschen zu erraten: diese Urteile dürfen uns nicht blenden. In diesen bewußten Überlegungen (die außerdem nur zum Teil richtig sind, da das Schachspiel im besondern nichts mit der Mathematik zu tun hat) taucht zwar der Gedanke von der Teilung des Geists in einen *esprit géometrique* und einen *esprit de finesse* auf, aber in ihnen spiegelt sich noch ein anderer

13) Die Traumdeutung, S. 288 ff.

Gedanke: die Erinnerung an die infantile Sexualforschung des kleinen Edgar. Damals allerdings hätte das Kind jene höhere analytische Fähigkeit, die Dupin zugeschrieben wird, gebraucht, um die Gefühle und mysteriösen Handlungen der Großen zu erfassen. Aber so sehr es auch nach dieser Fähigkeit mit all seiner Neugier strebte, es konnte sie nicht erlangen. Und das teilweise Mißglücken der kindlichen Sexualforschung, an die sich Edgar erinnert, wird hier durch den Triumph, den der unfehlbare Dupin feiert, gerächt.

Man sieht also, daß die Urteile und Überlegungen, die wir im Werk Poes verstreut vorfinden, nicht wörtlich als das zu nehmen sind, wofür sie sich geben und daß zum Beispiel die Leidenschaft für die Geheimschrift, welche Poe und Legrand so stark beseelte, etwas ganz anderes darstellen kann. Wir begreifen nun, wie sehr die Vernunftschlüsse im literarischen Kunstwerk, aber auch im Leben, von unbewußten Erinnerungen, die dem scheinbar unbeeinflußten Urteilen an sich fremd sind, durchsetzt sein können.

*

Und nun wollen wir das Schicksal der affektiven Zustände, der Affekte, wie wir sagen, im Traum und literarischen Werk miteinander vergleichen.

Die Analyse der Träume lehrt uns sehr oft, „daß die Vorstellungsinhalte Verschiebungen und Ersetzungen erfahren haben, während die Affekte unverrückt geblieben sind".[14] So kann ein Traum mit einem manifesten Inhalt, der angsteinflößend sein müßte, trotzdem von jedem schreckeinjagenden Affekt befreit sein, wenn nur die latenten, auf diese Elemente verschobenen Traumgedanken selbst von angenehmer Farbe

14) Die Traumdeutung. (Kapitel VI: Die Affekte im Traume, S. 312. Das Folgende ist diesem Kapitel entnommen.)

sind: das ist der Fall in dem (von Freud zitierten) Traum jener Dame, welche drei Löwen auf sich zukommen sah und sich doch nicht fürchtete, und zwar deshalb, weil die drei Löwen im Grunde nur ihren reizenden Vater darstellten, dessen Bart das Gesicht wie eine Mähne umrahmte, ferner die Englisch-Lehrerin Miß Lyons, und den Komponisten Loewe, dessen Balladen sie soeben zum Geschenk bekommen hatte. Im Gegensatz dazu kann ein scheinbar bedeutungsloses Element des manifesten Traumes einen mächtigen Affekt befreien, wenn die latenten Gedanken, welche dieses Element darstellt, ursprünglich mit Affekt beladen waren. Der Affekt taucht hier wie eine konstante, aber labile Belastung auf, die im Traum die Assoziationswege entlang sich frei verschieben kann, ohne sich zu verlieren.

In andern Fällen scheint aber der Affekt auf dem Wege verlorengegangen zu sein. Die latenten Gedanken waren zwar überaus erregende Gedanken: der manifeste Traum ist jedoch jedes Affekts entblößt. (Der umgekehrte Fall tritt übrigens nie ein.) Die Affekte waren nämlich miteinander in Konflikt geraten und hatten sich gegenseitig neutralisiert. „Es ist wie die Ruhe eines Leichenfeldes; man verspürt nichts mehr vom Toben der Schlacht", schreibt Freud.

Eine andere Art des Verhaltens der Affekte, die in den latenten Gedanken enthalten sind, besteht in der Affekt v e r k e h r u n g. Das Gesetz von der Assoziation durch den Kontrast schafft diesem Mechanismus eine breite Basis: die Zensur und auch die Wunscherfüllung wissen sich dieses Mechanismus zu bedienen. Auf diese Weise können verletzende Affekte in ihr Gegenteil verwandelt werden und peinliche Affekte in gefällige.

Ich will hier nicht Beispiele von Träumen vorführen, in denen sich diese Mechanismen auswirken; ich verweise den Leser auf das früher zitierte Kapitel im Buche Freuds. Ich begnüge mich damit, aufzuzeigen, daß wir diese Mechanismen

auch in der literarischen Schöpfung, in den Geschichten Poes, wiederfinden können.

Der verlorene Atem bietet ein typisches Beispiel für die Affektverkehrung. Gibt es für den Impotenten etwas Traurigeres als den Verlust der Potenz? Trotzdem ist die Geschichte, in der Poe von seinem Verlust beichtet, ganz mit einem burlesken Affekt besetzt. Dieser burleske Ton klingt allerdings stellenweise recht falsch; der ursprüngliche, tragische Affekt dringt durch.

Selbst der überaus düstere Affekt, der bei Poe das Thema Trunksucht begleiten sollte, und alles, was dieses Thema an tieferen infantilen Fixierungen, getäuschten ursprünglichen Neigungen zudeckte, selbst dieser Affekt wird im Engel des Sonderbaren, in dieser Geschichte, die burlesk, extravagant sein will und es mit mehr Erfolg als Der verlorene Atem auch ist, ins Gegenteil verkehrt. Man kann ganz allgemein sagen, daß alle Geschichten, in denen Poe burlesk sein will, auf der Verkehrung eines tragischen Affekts in sein komisches Gegenteil beruhen. Man muß aber konstatieren, daß diese Verkehrung Poe gewöhnlich nur schlecht gelingt; sein Lachen ist niemals fröhlich, er lacht mit verzerrtem Gesicht. Die völlige Umwandlung eines tragischen Affekts in einen gefälligen ist also nicht seine Stärke.

Die Affektunterdrückung hingegen, ebenfalls ein Traummechanismus, ist, allerdings zum Schaden der dramatischen Wirkung, recht gut in dem Geheimnis der Marie Rôget realisiert. Die Ursache dieses Gelingens mag vielleicht darin zu suchen sein, daß diese Geschichte die einzige ist, in der Poe offen ein sexuelles Thema behandelt hat. Der mächtige Gegner, der Trieb, ging hier zu unverhüllt vor, daher wurden alle Kräfte der Zensur mobilisiert und ein Kampf mit gleichen Kräften folgte. Die Folge für diese Geschichte war: „... die Ruhe eines Leichenfeldes ...“ Darum lesen wir die Geschichte

von der kleinen, erdrosselten und geschändeten Parfumverkäuferin, ohne sie besonders interessant zu finden, während wir in der Erzählung aus der Rue Morgue von den mächtigen Affekten des Triebes gepackt werden, denen es dadurch gelungen ist, der Zensur zu entgehen, daß alle Handlungen auf einen Affen übertragen, also verkleidet wurden.

Vielleicht ist das Geheimnis, warum mehr als ein Kunstwerk (obwohl es in der Glut der Inspiration empfangen) wirkungslos ist, den Leser kalt läßt, darin zu sehen, daß seine Wirkung durch einen ähnlichen Konflikt einander entgegengesetzter affektiver Bestrebungen neutralisiert wurde.

Aber der Mechanismus der Affektbehandlung, der bei Poe, besonders in den größeren Geschichten am häufigsten auftaucht, ist ganz anderer Art.

Bei der Traumarbeit sehen wir regelmäßig die Verschiebung der unbewußten, ursprünglich mit wichtigen, verdrängten Darstellungen verbundenen Affekte auf Repräsentanzen, die gewöhnlich vom vergangenen Tag herkommen. Diese neuen Repräsentanzen werden sehr häufig gerade wegen ihrer Bedeutungslosigkeit gewählt, was zu allen Zeiten die Aufmerksamkeit jener Forscher auf sich gezogen hat, die sich mit dem Traumproblem beschäftigt haben. Freud hat nun gezeigt, daß diese Wahl gerade deshalb von der Zensur diktiert zu sein scheint, um das Verstehen irrezuführen. Natürlich muß der Tagesrest, der auf diese Weise mit unseren ältesten, stärksten und verdrängtesten Wünschen assoziiert wird, über irgendeinen Assoziationsappell verfügen können, der den tiefer liegenden Wunsch heraufruft, mit dem er sich dann vereinigt.

Nun ist es aber unbedingt nötig, daß im Werk Poes, wie wahrscheinlich im Kunstwerk im allgemeinen (das ja dazu bestimmt ist, die Affekte aus dem Unbewußten des Künstlers gleichsam in das Unbewußte dessen zu übertragen, der das Werk genießen will — genauer gesagt, dazu bestimmt ist, beide

Unbewußten im Gleichklang vibrieren zu lassen) — nun ist es aber unbedingt nötig, daß der sichtbare Sektor dieser Übertragung dem tieferen Affekt, der übertragen werden soll, so verwandt sei als nur irgend möglich. Dadurch entsteht eine Summation der Affekte, die gleichzeitig auch der Zensur dient, indem sie es ihr möglich macht, den einen der Affekte für den andern zu nehmen. Kein Beispiel beleuchtet diesen Vorgang besser als W a s s e r g r u b e u n d P e n d e l. Die unbewußten Affekte, die bis ins Unbewußte des Lesers gelangen sollen, sind in Realität mit ganz besonderen infantilen und verdrängten Darstellungen verbunden: sie sind Wunschphantasien über den Besitz der Mutter nach innerkloakischem Schema, sie sind eine passive homosexuelle Wunschphantasie, die sich auf den Vater bezieht. Diese Phantasien (welche die Geschichte von innen her beleben und zweifellos die ursprüngliche Quelle der Inspiration sind) können nicht ohneweiters auf den Leser übergehen, der Leser würde wegen der eigenen Verdrängungen vor ihnen zurückweichen, statt verführt zu werden, ganz so, wie wohl viele Leser vor unseren Deutungen zurückweichen mußten. Die Zensur fordert nun eine Verschiebung, aber jene Instanz — von der noch gesprochen wird —, die im Halbschlaf die sekundäre Bearbeitung des Traumes fordert und bei Tag mit unserem vorbewußten Wachdenken verschmilzt, diese Instanz wählt eine Verschiebung auf Objekte, die mit Affekten begabt sind, welche zum tieferen Affekt, der auftauchen soll, eine Analogie bilden. Die neuen manifesten Repräsentanzen verraten zwar noch — für den, der sehen kann —, wer die ursprünglichen tiefen Repräsentanzen gewesen sind: der schwingende Pendel ist phallisch, der Brunnen eine Kloake. Aber die ursprünglichen, mächtigen Wunschaffekte, die an jene Darstellungen gebunden sind, können nach ihrem Durchgang durch die Verdrängung nur mehr mit dem negativen Zeichen der Angst versehen auftauchen. Daher müssen der gewünschte

Pendel, der geträumte Brunnen bereits selbst mit Angst besetzt, sie müssen das Objekt eines Schreckens sein, der durchaus wirklich sein kann. So kommt die Summation der Affekte am besten zustande: in der manifesten Geschichte gibt es dann eine Art Vorangstprämie, die der Köder ist, auf den sich die tiefe, unbewußte und auf diese Weise befreite Angst stürzt, um sich explosiv zu entladen. Dadurch aber wird gleichzeitig die Zensur beachtet, ihr gedient, denn man kann nun annehmen, daß die von dieser Geschichte ausgehenden Angstgefühle ganz einfach jene sind, die jeder von uns in den Kerkern der Inquisition empfinden würde.

Dabei müssen wir jedoch auf eine Erscheinung hinweisen, die der analog ist, welche bei der Bildung mancher neurotischen Symptome auftritt. Ein von einer Phobie Befallener, der es zum Beipiel nicht wagt, die Straße aus Angst vor den Automobilen zu überschreiten, hat zum Teil damit recht: Autos sind zerschmetternde Geschosse. Er hat ein Mittel gefunden, durch das die Qualität seines Affekts für berechtigt erklärt ist. Aber die Quantität dieses Affekts wird durch die manifeste Repräsentierung eines sehr problematischen Unfalls nicht mehr gerechtfertigt, seine Stärke kann nur durch einen Affekt, der aus den tiefen und unbekannten Quellen des Unbewußten kommt, verständlich gemacht werden.

Der Angstakzent, mit dem alle großen Geschichten Poes souverän besetzt sind, stammt aus einer solchen Quelle. Das Vorbewußte wählte jedesmal die entsprechende, reale und peinliche, manifeste Repräsentanz aus, und dank dieser Vorangstprämie kann die tiefer liegende unbewußte Angst sich entladen. Nach diesem Schema wurden jene mächtigen Affekte befreit, die zum Beispiel aus der Berenice, Ligeia, dem Hause Usher, dem Doppelmord in der Rue Morgue, dem Schwatzenden Herzen und der Schwarzen Katze hervorbrechen.

Von dem letzten Faktor der Traumbildung, der sekundären Bearbeitung, muß gesagt werden, daß er bei der literarischen Schöpfung ganz mit der Arbeit des vorbewußten Wachdenkens verschmilzt; die sekundäre Trauminstanz ist doch nichts anderes als ein mehr oder minder wacher Rest des Wachdenkens im Innern des Schlafes. Die sekundäre Bearbeitung, die im Traum (wenn sie kann) die auffallendsten Absurditäten wegschafft, errichtet zwischen den verstreuten latenten Gedanken einen neuen manifesten Zusammenhang, der sehr häufig recht verschieden ist vom ursprünglichen latenten Zusammenhang, kurz, sie unterwirft den Traum der Zensur des logischen, kritischen Denkens. Beim Kunstwerk aber leitet das vorbewußte Wachdenken selbst die Kohärenz der Gedanken, es wählt die von der unbewußten primären Bearbeitung der latenten Gedanken vorgeschlagenen Elemente aus, weist ab, was ihm nicht taugt, entfernt alles allzu Sinnlose und allzu Verletzende, errichtet zwischen den zurückbehaltenen Elementen neue, logische Verbindungen, kurzum, es ist unaufhörlich dabei, zu kritisieren und vor unseren im Tiefsten verborgenen verdrängten Wünschen jene bewußte, logische und ästhetische Fassade zu errichten, nämlich das Literaturwerk zu schaffen, das unserem Blick — vergessen wir diese Tatsache nicht — sehr oft einen neuen Zusammenhang bietet, eine neue Kohärenz, die ganz verschieden ist von jener andern, welche die primitiven vorbewußten Gedanken, die den Künstler zum Kunstwerk inspiriert haben, beherrschte.

*

Obwohl die literarische Schöpfung von der Traumschöpfung wesentlich verschieden ist, die Gedanken im Kunstwerk weniger stark regredieren als im Traum (diese psychische Regression visualisiert alle, selbst die abstraktesten Gedanken in Halluzinationen), obwohl der Egoismus im Kunstwerk sich viel besser verbergen kann als im Traum, und die Vorlustprämie

der ästhetischen Form es dem verdrängten Wunsch möglich macht, sich ungestraft zu manifestieren und ebenso ungestraft von der Gesamtheit der übrigen Menschen empfunden zu werden, trotz aller dieser Unterschiede, die aus dem literarischen Kunstwerk im Gegensatz zum Traum ein s o z i a l e s Produkt machen, an dem alle Menschen teilnehmen können, — haben der Traum und das Kunstwerk im Bereich der menschlichen Psyche analoge Funktionen zu erfüllen. Beide wirken wie Sicherheitsventile, welche die allzu verdrängten Triebe des Menschen benötigen.

In der Nacht, wenn wir im Schlaf unbeweglich liegen, können wir ohne nachteilige Folgen für die anderen und für uns von all dem träumen, was das Leben uns verweigert und was wir begehren — auch von Inzest oder Mord. Am Tag können wir uns, ebenfalls unbeweglich daliegend, Wachträumen hingeben, während deren Dauer jede gefährliche Bewegung unterbleibt. Einige Menschen haben nun durch eine mysteriöse Gabe die Macht bekommen, diesen Tagträumen, diesen fiktiven Befreiungen ihrer Triebe eine Form zu geben, die es den andern Menschen möglich macht, mit ihnen gemeinsam zu träumen. Durch welche Mittel sie dies erreichen, welcher Natur diese Prämie der Schönheit der Form ist, die dazu dient, ihresgleichen anzulocken, bleibt ein Problem der Ästhetik, das noch nicht gelöst werden konnte. Auch die Psychoanalyse hat die letzte Lösung noch nicht finden können; dieses schwierige Problem entzieht sich sogar ihrer tiefschürfenden Forschung. Freud[15] macht uns jedoch darauf aufmerksam, daß das ästhetische Empfinden der erotischen, hier natürlich sublimierten

15) „Es scheint mir unzweifelhaft, daß der Begriff des S c h ö n e n auf dem Boden der Sexualerregung wurzelt und ursprünglich das sexuell Reizende (‚die Reize') bedeutet. Es steht im Zusammenhange damit, daß wir die Genitalien selbst, deren Anblick die stärkste sexuelle Erregung hervorruft, eigentlich niemals ‚schön' finden

Erregung verwandt zu sein scheint. Das hat auch schon Plato geahnt, besonders im Phaidros, in dem die Liebe zu schönen Jünglingen als erste Stufe auf der Leiter, die zur Liebe des Schönen führt, angesehen wird.

Nun hat uns die Psychoanalyse gelehrt: wir machen in unserem ganzen affektiven Leben nichts anderes, als in Varianten die Erlebnisse unserer Kindheit zu wiederholen. Auch der Künstler, der Schöpfer der Schönheit, entgeht diesem Gesetz nicht; er entgeht ihm schon wegen der Mitgift, des starken Narzißmus, die er für das Leben mitbekommen hat, noch weniger als irgendein anderer Mensch. Wir dürfen daher auch bei ihm die Annahme wagen, daß die ersten Neigungen seiner Kindheit auf seine besondere Ästhetik abgefärbt haben. Nun war für alle Lebewesen die Amme, die Mutter, das erste Liebesobjekt. Wir werden daher nicht überrascht sein, wenn wir sehen, daß das ästhetische Ideal eines so nekrophilen Künstlers wie Poe in den Farben des Muttertodes gemalt ist. Jede Schönheit, Schönheit der Frau oder Schönheit der Erde, der Gestalten und Landschaften ist daher für ihn von den Wangen seiner geliebten, sterbenden und toten Mutter „abgezogen" worden.

Es gibt allerdings Künstler, deren ästhetisches Ideal weniger direkt von den konkreten Eigenschaften eines infantilen Objekts herzukommen scheint, bei denen man also nicht bis zum Ursprung dieses Ideals vordringen kann. Und außerdem muß das ästhetische Interesse nicht von der Mutter allein herkommen. Auch die Liebe, die ein Kind mehr oder minder bald seinem Vater bezeigt, kann sein ästhetisches Ideal beeinflussen,

können." (Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Deuticke, Wien 1920, 4. Auflage, S. 23, Anmerkung 1.) Freud ist auf diesen Gedanken in der gleichen Arbeit noch einmal zurückgekommen und hat ihn im zweiten Kapitel des Unbehagens in der Kultur wieder aufgenommen (1930).

sie verleiht ihm kräftigere, männlichere Züge, an denen es auch im Werk Poes nicht fehlt.

Noch eine andere Tatsache darf nicht übersehen werden: jede Liebeserregung verlangt zwei Partner, das geliebte Objekt und das liebende Subjekt. Wir haben bisher nur von den Qualitäten gesprochen, die das ästhetische Ideal jedes Schöpfers den geliebten Objekten seiner Kindheit entlehnt hat. Es kommt aber auch darauf an, auf welche Art das Subjekt liebt: sie wird durch seine Konstitution, sein gesamtes Erbteil gebildet, aber auch durch alle Ereignisse aus seiner Kindheit, welche auf die innere Entwicklung seiner Libido eingewirkt haben, also durch die mehr oder weniger seinem Wesen angeborene Kraft der einen oder anderen Komponente seiner Libido, sei sie nun Sadismus, Voyeurtum oder anderes. Man muß daher zwischen der Art und Weise, nach der sich die ästhetische Erregung bei einem bestimmten Künstler ausspricht, und der Natur des ästhetischen Ideals beim gleichen Künstler zu unterscheiden wissen.

Das erste Element entzieht sich allerdings fast gänzlich unserer Forschung, da es in seiner Gegebenheit ganz unzugängliche Tatsachen enthält: die ursprüngliche Intensität der Libido, die ihrer Komponenten, mit ihrer unter dem Druck der Erziehung stehenden, mehr oder weniger starken Widerstandskraft oder Plastizität; ihre mehr oder minder große Fähigkeit, sich zu sublimieren, kurzum, alle biologischen Faktoren des Geschlechtes, der Konstitution und der Erbmasse, vor denen die psychoanalytische Forschung haltmachen muß.

*

Aber welcher Natur immer die urprüngliche Konstitution eines Künstlers, und welcher Art immer auch seine Ästhetik sein mag, dieser glänzende Schleier, den er für uns über seine im Tiefsten hausenden Triebe — das sind nicht selten die, welche

die landläufige Moral am stärksten zurückweist — wirft, die Arbeit an der Dichtung und die Funktion des Kunstwerks bleiben einander immer gleich.

Wir haben von den Mechanismen, welche der Arbeit an der literarischen Schöpfung dienen, ausführlich gesprochen. Über ihre Funktion haben wir gesagt, daß sie als eine Art Sicherheitsventil gegen die allzu drängenden Triebe der Menschen anzusehen ist. Wir müssen nur noch am Beispiel Poe zeigen, daß dieses Ventil für den Wachzustand ebenso funktioniert wie jenes andere, der Traum, der unsere Triebe, wenn wir schlafen wollen, befreit.

Wir nehmen zu diesem Zweck den berühmten Vergleich Freuds auf, der sich auf die Traumbildung bezieht. Die jüngsten Ereignisse aus dem Leben des Träumers — wir nennen sie Tagesreste — sind gleichsam die Unternehmer eines Traumes. Aber was vermag ein Unternehmer ohne Kapital? Das Kapital wird ihm nun von den alten, archaischen, infantilen Wünschen geliefert, die ins Unbewußte des Träumers verdrängt sind, von alten Wünschen, welche durch die aktuellen Tageswünsche geweckt wurden, und ohne die selbst die bewußten lebhaftesten aktuellen Wünsche nichts unternehmen könnten. Auf die gleiche Weise entsteht auch das Kunstwerk.

Während uns aber bei vielen Geschichten Edgar Poes jene Elemente des Diptychons entgehen müssen, die wir als aktuellen Anreiz zur literarischen Schöpfung ansehen, kann bei anderen dagegen das Diptychon in voller Klarheit gezeigt werden.

Es ist ganz evident, daß die Berenice, Morella, Ligeia unter dem Einfluß der aktuellen Versuchung geschrieben wurden, die von der kleinen Cousine Virginia ausging, welche Poe bei seiner Tante Frau Clemm fand. Aber wenn ein anderer Virginia begegnet wäre, sie hätte ihn trotzdem nicht zu einer Dichtung inspiriert, er hätte weder Lust gehabt, sie zu heiraten, noch wäre er auf den Gedanken ver-

fallen, die Berenice oder Ligeia zu schreiben. Virginia war hier der „Unternehmer" des Kunstwerks. Aber das Kapital zu diesem Unternehmen konnte nur aus dem reichen Vorrat an sadistischen und nekrophilen infantilen Erinnerungen geliefert werden, die mit dem Leichnam der Mutter im Tiefsten von Poes Unbewußtem vergraben waren.

Das gleiche sehen wir bei der Schwarzen Katze. Die aktuellen Tagesreste des Alptraums, den diese Geschichte wiedergibt, lieferte das Privatleben eines Menschen, Poes, neben dem seine Frau Virginia starb. In seinem Landhaus von Fordham sah er täglich Virginia und die Katze Catterina, und wenn im Winter kein Feuer mehr im Ofen war und die arme, schwache und blutspuckende Schwindsüchtige das Bett hüten mußte, legte sich das Tier auf sie nieder, als ob es sie wärmen wollte.[16] Aber dieses rührende und mitleiderregende Schauspiel hatte an sich keineswegs die Schwarze Katze hervorgebracht; seine besondere Aufgabe bestand darin, den in der Seele des Dichters verborgenen Schatz an alten sadistischen Antrieben, die mit der sterbenden und gestorbenen Mutter des Dichters verbunden waren, heben zu helfen, — dem aktuellen Unternehmen Virginia-Catterina wurde das in früheren Zeiten angehäufte Kapital zugeführt.

Der aktuelle Anreiz zur Geschichte vom Goldkäfer wurde Poe sichtlich durch seine Armut geliefert und durch das Verlangen, aus dem Elend herauszukommen. Er schrieb diese Geschichte eingestandenermaßen zu dem Zweck, um einen Preis von hundert Dollar zu gewinnen, und gewann ihn auch tatsächlich. Aber selbst die aktuellen Wünsche eines armen Dichters, reich zu werden, hätten nicht genügt, um dem Schatz Kidds seinen blendenden Glanz zu verleihen, wenn nicht an diesen Schatz ein latenter Sinn, der den ursprünglichsten

16) Bd. I, S. 236.

Trieben nahestand, gebunden gewesen wäre: hinter der Erinnerung an die Freigebigkeit der Mutter Frances Allan lauerte noch die Erinnerung an das Rätsel der Geburt einer neugeborenen Schwester Rosalie, mit der der kleine Edgar in Begleitung seiner geliebten Mutter in die gleiche Gegend (an den Strand von Carolina) gekommen war, in der Kidd seinen Schatz vergraben hatte.

So erweist sich das Kunstwerk, wie der Traum, als ein mächtiges Phantom, das über unserem Leben steht, mit einem Fuß in der Gegenwart, mit dem andern in der Vergangenheit. Das Antlitz des Phantoms sieht dabei in die Zukunft, dank dem tiefen Wunsch, den es verkörpert und der stets einer der Antriebe unserer Tätigkeit ist. Daher kann der Traum wie eine Prophezeiung aussehen, wenn es unseren mehr oder minder unbewußten Anstrengungen gelingt, den Wunsch, den er ausdrückt, zu realisieren. Aber da diese Wünsche häufig von außen her aufgehalten, noch häufiger aber von innen her zurückgewiesen werden, gehen nur wenige Träume in Erfüllung! Die gleichen Verbote schweben über dem Kunstwerk. Der G o l d k ä f e r konnte seinem Dichter hundert Dollar und, neben dem R a b e n, den größten Erfolg seiner Schriftstellerlaufbahn verschaffen, aber den Antrieb zum Mord und Sadismus, der den S c h w a r z e n K a t e r beherrscht, konnte Poe im Leben nicht realisieren. Der beschauliche Nekrophile Edgar Poe fand jedoch dadurch, daß er die zur Schwindsucht neigende Virginia zur Frau wählte, das Mittel, sich das sadistische Schauspiel einer Agonie zu verschaffen, das dem glich, welches seine infantile Phantasie fasziniert hatte, und dadurch wieder kann der Eindruck hervorgerufen werden, er habe in der Berenice, Morella, Ligeia, Madeline oder Eleonora den künftigen Tod seiner geliebten Frau prophetisch besungen.

*

Poe war sich gewiß niemals darüber klar, was für Erinnerungen er in seinem Werk besang, noch welch furchtbarer Natur seine Sexualität war. Er sprach wohl manchmal von einem „furchtbaren Geheimnis", das ihn bedrückte. Aber über das Geheimnis selbst blieb er sich im unklaren. Und seine Sexualität verleugnete er, indem er jegliche reale Manifestierung am Objekt unterdrückte und den makabren Charakter dieser Sexualität gleichsam ätherisch machte.

Die andern Menschen aber, obwohl auch sie nicht klar sahen, haben sehr wohl empfunden, was in seinem Werk im Grunde verborgen war. Wenn auch dieses Werk die Keuschheit predigte, so schien es trotzdem vielen eine Verkörperung des Bösen, der Perversion, des Verbrechens zu sein. Manche blickten Edgar Poe beinahe so verächtlich an, wie sie sonst nur einen Sträfling ansehen. Ein Beispiel für eine solche aufrichtige Reaktion des Unwillens bietet das Verhalten des ehemaligen Clergyman Rufus Griswold; hier kam allerdings dazu, daß ein unfähiger Dichter einen begabten beneidete und beide einmal Mann gegen Mann um die ätherische Gunst der Frau Osgood kämpften.

Diese Tatsachen können als mildernder Umstand herangezogen werden, wenn wir an die Gemeinheit denken, die Griswold dadurch beging, daß er den *Ludwig Article*[17] am Tage nach dem Tod Edgars veröffentlichte, und an die Abfassung des giftspeienden Memoirs,[18] mit dem Griswold in seiner Eigenschaft als Testamentsvollstrecker Poes die Veröffentlichung der Gesamtausgabe des Verstorbenen begleitete.

Im übrigen aber übten gerade die verbotenen Triebe, die Poe, ohne zu ahnen, was er tat, in seinem Werk feierte, und welche jenseits der erlaubten Befriedigungsmöglichkeiten der

17) R. W. Griswold: *The „Ludwig Article"*. (*New York Tribune*, Evening Edition, 9. Oktober 1849.) V. E., Bd. I, S. 348—359.

18) Siehe Bd. I, S. 303, Anmerkung 188.

Erostriebe liegen, auf die Phantasie der Menschen einen derartigen Zauber aus, daß schon zu Lebzeiten des Dichters ein Riesenschwarm von Bewunderern sein Werk begleitete.

Die Frauen wurden erobert, wie sie ja häufig durch den Sadismus erobert werden; Frau Whitman, Frau Shelton hätten den Raben gern geheiratet, Frau Shew, Frau Richmond hegten und trösteten ihn.

Und sogar über den Ozean hinweg schwebte das sadistisch-nekrophile Genie eines Edgar Poe auf seinen Flügeln und weckte in andern Herzen und andern Ländern die gleichen mächtigen und ewigen Triebe der Menschen, die sich in ihm erkannten.

POES BOTSCHAFT AN DIE MENSCHHEIT

„... Ich könnte Ihnen etwas überaus Seltsames und beinahe Unglaubliches mitteilen",

schrieb ein Franzose um 1860.

„Im Jahr 1846 oder 1847 lernte ich einige Teile aus dem Werk Edgar Poes kennen: ich empfand dabei eine ganz ungewöhnliche Erschütterung. Da seine vollständigen Werke erst nach seinem Tod in einer einzigen Ausgabe gesammelt erschienen, brachte ich die Geduld auf, mich mit in Paris lebenden Amerikanern in Verbindung zu setzen, um mir bei ihnen die Zeitschriften auszuleihen, die von Poe geleitet worden waren. Und da fand ich, ob Sie es nun glauben wollen oder nicht, Gedichte und Novellen, deren Gedanken ich selbst unklar, verworren, ungeordnet gedacht, und die Poe miteinander in Verbindung zu bringen und vollkommen zu gestalten verstanden hatte."[19]

Baudelaire, von dem dieser Brief ist, hat uns also selbst gestanden: er glaubte, nicht nur die Themen, sondern auch die Sätze, die er gedacht hatte, vor sich zu sehen ...

---

19) „... Je puis vous marquer quelque chose de plus singulier et de presque incroyable. En 1846 ou 1847, j'eus connaissance de quelques fragments d'Edgar Poe: j'éprouvai une commotion singulière. Ses œuvres complètes n'ayant été rassemblées qu'après sa mort, en une édition unique, j'eus la patience de me lier avec des Américains vivant à Paris, pour leur emprunter des collections de journaux qui avaient été dirigés par Edgar Poe. Et alors, je trouvai, croyez-moi si vous voulez, des poèmes et des nouvelles, dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée et que Poe avait su combiner et mener à la perfection." Aus einem Brief Baudelaires an Armand Fraisse, den Eugène Crépet in seinem Charles Baudelaire, Paris, Albert Messein, 1928 (von Jacques Crépet durchgesehene, verbesserte und vervollständigte Ausgabe), S. 95, zitiert. Alle Daten und Tatsachen aus dem Leben Baudelaires, die wir im folgenden geben, sind dieser grundlegenden und meisterhaften Arbeit entnommen.

Die Bewunderung, die Liebe Baudelaires für den amerikanischen Schriftsteller sollte, nach den Worten seines Freundes Asselineau, zu „einer wirklichen Besessenheit" werden. „Baudelaire konnte an nichts anderes mehr als an Poe denken, von nichts anderem als von Poe sprechen." Er machte sich wieder an das Studium des Englischen, das er seit seiner Kindheit vernachlässigt hatte, denn er wollte Edgar Poes Werk den Franzosen schenken.

Wir haben nicht die Absicht, den ganzen Verlauf dieser pietätvollen Arbeit zu verfolgen, von den 17 Jahren zu berichten, die Baudelaire der Übersetzung Poes widmen sollte. Uns interessiert hier nur das Problem der psychischen „Concordance" zwischen diesen beiden genialen Menschen, der Blitz, von dem Baudelaire getroffen wurde, als er Poe entdeckte.

Bevor wir aber diese Untersuchung durchführen, weisen wir in Kürze auf die wichtigsten Daten und Tatsachen aus Baudelaires Leben hin.

*

Charles Baudelaire wurde am 9. April 1821 in Paris geboren. Sein Vater, François Baudelaire, war damals mehr als 60 Jahre alt. Er war unter dem alten Regime Erzieher bei den Choiseul-Praslin und kam dadurch viel mit Philosophen und Künstlern des vergangenen Jahrhunderts zusammen. Während des Empire wurde er Bürochef im Senat, nach dem Sturz Napoleons ging er in Pension und widmete sich von nun an nur mehr der Malerei. Er liebte den Sohn, den ihm seine junge Gattin in zweiter Ehe, Caroline Archimbaut-Dufays, eine Waise, die vierunddreißig Jahre jünger war als der Sechzigjährige, geschenkt hatte.

Als der Sohn gehen konnte, nahm François Baudelaire ihn auf seinen Spaziergängen mit, er erzählte ihm die schönsten Geschichten im Jardin du Luxembourg, neben dem die Baudelaires damals wohnten. Wegen der weißen Haare, die sein

feines Gesicht umrahmten, hielt man François eher für den Großvater als für den Vater des Kindes. Und wie ein Großvater verschwindet er bald. Er stirbt im Februar 1827. Caroline ist Witwe und gehört nun ganz dem kleinen, noch nicht ganz sechsjährigen Charles, in dem bereits das eifersüchtige Herz eines Liebhabers schlägt.

„Es hat in meiner Kindheit“, sollte der Dichter später seiner Mutter schreiben,[20] „eine Epoche gegeben, in der ich Dich leidenschaftlich liebte: hör' zu und lies ohne Furcht weiter. Ich habe Dir nie etwas davon gesagt. Ich erinnere mich einer Spazierfahrt im Wagen; Du kamst aus einem Krankenhaus, in das Du verbannt gewesen warst, und Du zeigtest mir Federzeichnungen, die Du für mich gemacht hattest, um mir zu beweisen, daß Du an Deinen Sohn gedacht. Habe ich nicht ein schrecklich gutes Gedächtnis? Dann kam die Place Saint-André-des-Arts und Neuilly. Lange Spaziergänge, Zärtlichkeiten ohne Ende! Ich erinnere mich an Uferstraßen, die am Abend so traurig waren. Ach! das war für mich die gute Zeit, in der Du, Mutter, zärtlich zu mir warst. Ich bitte Dich um Verzeihung, daß ich eine Zeit gut nenne, die für Dich gewiß eine böse war. Aber damals war ich immer in Dir lebendig; Du gehörtest nur mir, warst mein Abgott und zu gleicher Zeit meine Kameradin.

20) „Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi; écoute et lis sans peur. Je ne t'en ai jamais tant dit. Je me souviens d'une promenade en fiacre; tu sortais d'une maison de santé où tu avais été reléguée, et tu me montras, pour me prouver que tu avais pensé à ton fils, des dessins à la plume que tu avais faits pour moi. Crois-tu que j'aie une mémoire terrible? Plus tard, la place Saint-André-des-Arts et Neuilly. De longues promenades, des tendresses perpétuelles! Je me souviens des quais, qui étaient si tristes le soir. Ah! ç'a été pour moi le bon temps des tendresses maternelles. Je te demande pardon d'appeler *bon temps* celui qui a été sans doute mauvais pour toi. Mais j'étais toujours vivant en toi; tu étais uniquement à moi. Tu étais à la fois une idole et un camarade. Tu seras peut-être étonnée que je puisse parler avec passion d'un temps si reculé. Moi-même j'en suis étonné. C'est peut-être parce que j'ai conçu, une fois encore, le désir de la mort, que les choses anciennes se peignent si vivement dans mon esprit.“ Charles Baudelaire, *Lettres inédites à sa mère*. Paris, Louis Conard, 1918 (Auszug aus dem Brief vom 6. Mai 1861, S. 227).

Du wirst vielleicht erstaunt sein, daß ich mit solcher Leidenschaft von einer so weit hinter uns liegenden Zeit sprechen kann. Auch mich setzt das in Erstaunen. Vielleicht erscheinen diese alten Dinge deshalb so lebhaft in meinem Geist, weil ich wieder den Tod herbeiwünsche."

Die gute Zeit, von der hier mit einer Leidenschaft gesprochen wird, welche man im ganzen Werk des Ätherikers Poe vergeblich suchen würde, ist die Zeit, in welcher der kleine Ödipus nach dem Tode des alten Laios triumphierte. Und in diese Zeit der mütterlichen Witwenschaft fällt auch jener Sommeraufenthalt in Neuilly, den der Dichter später wie ein verlorenes Paradies besingen sollte:

Ich habe unser weißes Haus nicht vergessen,
Es lag in der Nähe der Stadt, war klein, aber ruhig;
Die Pomona aus Gips und die alte Venus,
Die in einem armseligen Wäldchen ihre nackten Glieder versteckten;
Und die Sonne, die abends, rieselnd und herrlich,
Hinter der Scheibe, an der sich ihr Lichtbündel brach,
Mit weitoffenem Auge, das durch den neugierigen Himmel sah,
Unsere langen, schweigsamen Mahlzeiten zu betrachten schien,
Und ihre schönen, leuchtenden Reflexe breit
Auf den bescheidenen Tisch und die Vorhänge aus Serge fallen ließ.[21]

Dieses Gedicht gibt aber weniger Erinnerungen eines Sohnes wieder, es ist vielmehr der Sehnsuchtsschrei eines Verliebten. Dieser Sohn war nun tatsächlich ein leidenschaftlicher Ver-

21) Je n'ai pas oublié, voisine de la ville,
Notre blanche maison, petite mais tranquille;
Sa Pomone de plâtre et sa vieille Vénus
Dans un bosquet chétif cachant leurs membres nus,
Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe,
Qui, derrière la vitre où se brisait sa gerbe,
Semblait, grand œil ouvert dans le ciel curieux,
Contempler nos dîners longs et silencieux,
Répandant largement ses beaux reflets de cierge
Sur la nappe frugale et les rideaux de serge.
Les Fleurs du Mal: Tableaux parisiens", XCIX.

liebter, wobei wir dieses Wort in der ganzen psychischen Bedeutung des Ausdrucks, in dem auch die sexuellen Wünsche enthalten sind, genommen wissen wollen.

Mußte er nicht später jene, das Wesentliche verschleiernden Zeilen schreiben, die trotz allem seine Sinnlichkeit verraten:

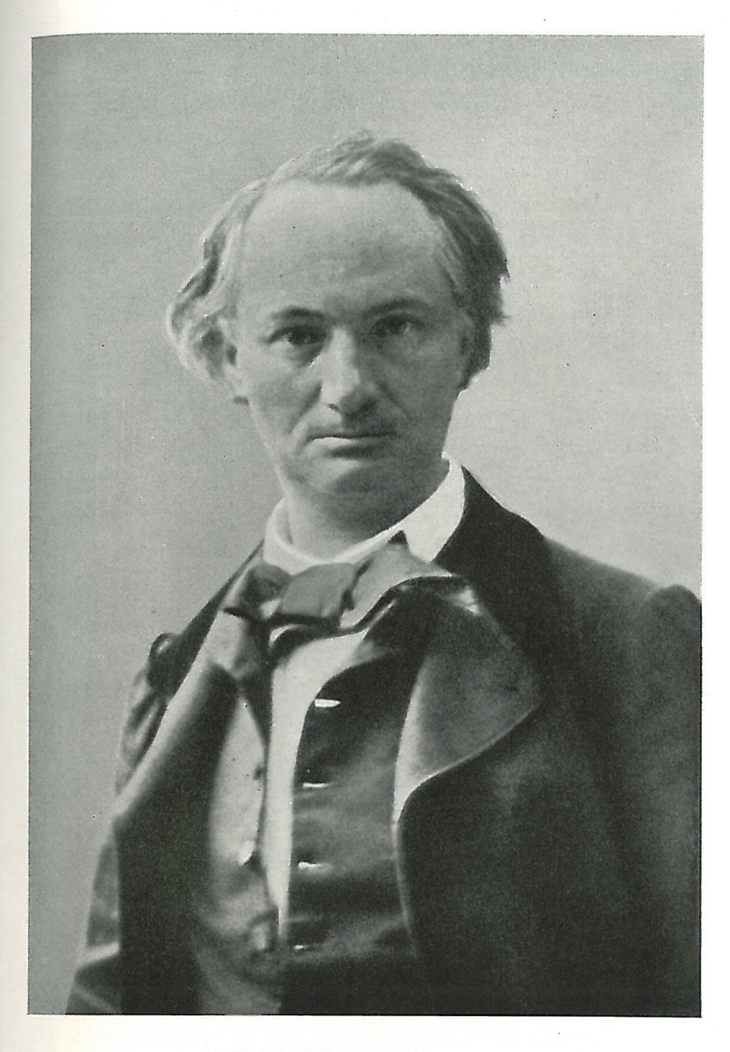
„Der frühreife Geschmack der Frauen. Ich verwechselte den Geruch des Pelzwerks mit dem Geruch der Frau. Ich erinnere mich ... Ich liebte schließlich meine Mutter wegen ihrer Elégance. Ich war also ein frühreifer Dandy.“[22]

Übersetzen wir Dandy mit Verliebter.

Selbst Mariette, „das Hausmädchen mit dem weiten Herzen“ („*la servante au grand coeur*“), die das Kind pflegte und auf die Frau Baudelaire „eifersüchtig“ („*jalouse*“) war, konnte mit diesem Duft und dieser Eleganz nicht rivalisieren; sie kam gegen die Mutter nicht auf, obwohl sie den kleinen Jungen mit der Zärtlichkeit eines ergebenen Hundes umgab, die in seinem Herzen besonders aus Bedauern darüber einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen sollte, daß die Mutter ihm so bald untreu geworden war und ihn daher nicht mehr allein lieben konnte.

Denn im November 1828 heiratete Caroline den Major Aupick. Das heißt: die Mutter hat den Sohn hintergangen, trotzdem sie mit ihm zärtlich gewesen, mit ihm gelacht hat, trotz der Sommersüße jener Liebe in Neuilly! Mit einem Schlag hat irgend etwas im Herzen des kleinen Charles das Gefühl, für immer erstorben zu sein: selbst seine Liebe zur Natur ist entehrt, die Liebe zu jener andern Mutter, die ihn noch gestern, in dem Landhaus, durch den täuschenden Glanz, mit dem sie

22) „Le goût précoce des femmes. Je cofondais l'odeur de la fourrure avec l'odeur de la femme. Je me souviens ... Enfin, j'aimais ma mère pour son élégance. J'étais donc un dandy précoce.“ *Fusées*, XXI. (In Charles Baudelaire, *Œuvres Posthumes et Correspondances inédites*; eingeleitet durch eine biographische Studie von Eugène Crépet, Paris, Quantin, 1887.)



CHARLES BAUDELAIRE
1821—1867
(Nach einer Photographie von Nadar)

die Liebe des Kindes umgab, so wie die andere betrogen hat! Von nun an muß Charles die Bäume hassen, die ganze Natur. Schmerz, Rachsucht und Eifersucht sammeln sich im tiefgekränkten Herzen des Kindes. Und nicht ohne besonderen Grund hat er später die Anekdote erfunden, er habe am Hochzeitsabend die Schlüssel des Brautgemachs abgezogen und in das Bassin im Stadtpark geworfen. Eines Tages schrieb er sogar, er habe, als Kind, diese Dinge mit der Heftigkeit der Gefühle eines Mannes erlebt. Und das ist wahr, wenn auch Baudelaire nicht, wie er in seinem Künstlerstolz glaubte, dadurch etwas Außergewöhnliches erlebte. Wie groß dieser Schmerz des kleinen siebenjährigen Jungen gewesen ist, wird durch das ganze Werk Baudelaires bewiesen.

Meine Leser erfahren hier gewiß nichts Neues. Man hat schon immer die Bitternis, von der sein Leben, vor allem aber sein Werk erfüllt sind, durch das unablässig ein Schrei klingt, der von Schmerz, Haß und Rache wegen einer getäuschten Liebe berichtet und auch die Feindseligkeit, mit der Baudelaire Frauen gegenübertrat, der Tatsache zugeschrieben, daß seine Mutter ein zweitesmal heiratete.[23]

23) Siehe besonders das Buch von François Porché, *La vie douloureuse de Charles Baudelaire* (Paris, Plon, 1926; deutsch bei Rowohlt, Berlin 1930), und die psychoanalytische Studie von Dr. René Laforgue, *L'échec de Baudelaire* (Denoël et Steele, Paris 1931, in deutscher Ausgabe, „Der gefesselte Baudelaire", im Internationalen Psychoanalytischen Verlag, Wien 1933), in der eine These gestützt wird, die von der hier vorgebrachten ein wenig abweicht. Nach Laforgue, der übrigens die heftige Reaktion des Sohnes auf die mütterliche Wiederverehelichung nicht leugnet, wäre Baudelaire auch ohne Aupick Baudelaire geworden, da die früheren Sexualerlebnisse, die ursprünglichen Traumen, welche seinen Charakter und seine Neurose determinierten, zweifellos vor der Wiederverehelichung Carolinens eingetreten waren. Ich bin natürlich, wie jeder Analytiker, der Meinung, daß die Ereignisse in der frühesten Kindheit das Leben eines Menschen determinieren, und glaube auch, daß man die Konstitution des Subjektes nicht übergehen darf; ich meine

Caroline war sanft, liebenswürdig, feinfühlend, aber nicht sehr intelligent; sie war unbedeutend und voll bürgerlicher Vorurteile. Sie liebte den Sohn zärtlich, verstand aber nichts von seinem Wesen, das allerdings an Leidenschaft und Intelligenz weit über ihren Verstand hinausging. Aupick, ihr Gatte, war ein pünktlicher und rechtschaffener Offizier, dem ein unbotmäßiger Dichter nicht gefallen konnte, obwohl auch er seinem Stiefsohn alles zukommen ließ, was die Pflicht von ihm forderte.

Charles wurde von ihm als Internist in ein Collège gesteckt. Der Offizier glaubte natürlich an den heilsamen Einfluß der strengen Disziplin, die in den damaligen Schulen herrschte. Charles erwies sich aber in Lyon und in Paris als ein mittelmäßiger und undisziplinierter Schüler und erreichte es, daß er mit achtzehn Jahren das Lycée Louis-le-Grand verlassen mußte.

Nachdem er das Baccalauréat erworben hatte, erklärte er seinen Eltern, daß er sich der Schriftstellerlaufbahn widmen wolle. Die Folge: Verzweiflung bei Aupick und Caroline, Streit. Aber nichts hilft, die Absichten Charles sind nicht zu erschüttern.

Er ist nun fast nie zu Hause anzutreffen. Er spaziert in den Straßen umher, gibt sich Frauen hin. Aber was für Frauen! Die Mutter, die Frau, deren Zärtlichkeit versprochen und gelogen, hat nicht umsonst den Siebenjährigen enttäuscht, getäuscht, als sie sich wegen eines Mannes „prostituierte". Er hat von nun an das Bedürfnis, die Frau zu verachten, Mutter und Prostituierte eins sein zu lassen, und sucht infolgedessen Maitressen, die man verachten muß. In dieser Zeit hat die

---

aber trotzdem, daß man im allgemeinen recht habe, wenn man in der mütterlichen Wiederverehelichung jenes Ereignis sieht, welches sowohl für das Leben, als auch den Charakter Charles Baudelaires am nachdrücklichsten zum Trauma wurde und sein Wesen determinierte.

schielende Sarah, eine „scheußliche Jüdin", „in ihren beiden Händen mein Herz wieder erwärmt", dann kamen Frauen gleichen Kalibers. Und auch die Syphilis.

Der Aufruhr im Herzen des Dichters wächst an. Eines Abends während eines Festessens weist Herr Aupick den jungen Mann öffentlich wegen einer unpassenden Bemerkung, die er gemacht hat, zurecht. Charles erhebt sich, und bleich vor Wut, aber äußerlich kühl, erklärt er: „Mein Herr, Sie haben sich ernstlich gegen mich vergangen. Das verdient eine Strafe, und ich werde die Ehre haben, Sie zu erdrosseln." Herr Aupick ohrfeigt nun Charles, der einen Nervenanfall bekommt. Der Familienrat beschließt, den Schuldigen zu entfernen.

Charles Baudelaire reist auf höheren Befehl über das Meer nach dem Süden; er landet auf der Insel Mauritius. Und es stellt sich heraus, daß diese Reise, die er unternehmen sollte, um moralisch gebessert zu werden, einem andern Zweck dient: sie verschafft ihm nicht nur die Vision der exotischen Länder, die über seinem ganzen Werk leuchten sollte, sondern auch das erotische Erwachen des so tief in ihm verankerten Sadismus. Er sieht nämlich, wie man eine Negerin wegen eines unbedeutenden Diebstahls öffentlich peitscht. Die Szene stieß ihn damals, als er sie sah, eher ab; aber als er nach Frankreich zurückkam, trug er die Erinnerung an sie mit sich herum. In Frankreich

„kommen dem Reisenden alle Einzelheiten des Bildes wieder in den Sinn; das Groteske vermengt sich hier mit der Grausamkeit, und diese mit der Unanständigkeit. Aus diesem komplexen Gemisch entsteht eine nachträgliche, unstillbare, hartnäckige Begierde..."[24]

24) Porché, S. 57. Alle Einzelheiten dieser Reise nach der Insel Mauritius, auch die Episode von der gepeitschten Negerin bei E. Crépet (XXVI). Die Bedeutung dieser Ereignisse für die Entwicklung der Sexualität Baudelaires wurde jedoch erst von Porché hervorgehoben.

Charles ist nun großjährig. Er bekommt die fünfundsiebzigtausend Francs, welche ihm als Erbteil nach dem Vater zustehen. Endlich ist er frei! Er flieht aus dem Haus und hinterläßt der Mutter statt jeder Erklärung nur einen kurzen Brief, — er zahlt ihr auf diese Weise zurück, daß auch sie ihn einmal „verlassen" hat.

Kurze Zeit nachher entdeckt er in dem kleinen Théâtre du Panthéon: Jeanne Duval. Jeanne ist eine große, geschmeidige Mulattin, mit einer schmalen Taille, breiten Hüften, die seine Sinne plötzlich wild entzünden. Die Szene auf der Insel Mauritius ist durch diese Begegnung reaktiviert, jene Züchtigungsszene, die den in der Tiefe von Baudelaires Seele schlummernden Sadismus der Rache geweckt hatte, der im Herzen des so früh vom Weib enttäuschten Mannes seit seiner Kindheit hauste.

Es kommt zur Liaison mit Jeanne Duval, zu jener Verbindung, die bis zum Tode des Dichters dauern sollte, zu dem von Stürmen durchtobten Verhältnis mit einem dummen und tierischen, ungetreuen Geschöpf, das „ihn nicht bewunderte". Der Haß und die Verachtung gegen die Frau, die über Baudelaire gekommen waren, als seine Mutter ihn verraten hatte, werden durch die Wahl der Gefährtin, die der Erwachsene vorgenommen, hundertfach gerechtfertigt.

Die Erbschaft Charles ist bald derart zusammengeschmolzen, daß vom Gericht ein Vormund für ihn ernannt werden muß. Und die Briefe an seine Mutter enthalten nun ständig die Bitte um Geld, so daß sie wie die Briefe eines Bittstellers aussehen. Aber hinter diesen Bitten um Geld verbirgt sich, wie wir Analytiker wissen, die flehentliche Bitte um Liebe. Liebe und immer wieder Liebe verlangt Charles von seiner Mutter. Wenn er sie bittet, ihm fünfzig oder hundert Francs zu schicken, dann wird hier die Liebe nach dem analen Schema durch Geld ausgedrückt: die Mutter soll das Kind weiter ernähren. Was

liegt daran, daß das Geld Aupick gehört, die Mutterliebe muß darin bestehen, es dem wegzunehmen, den man am wenigsten liebt, um es dem zu geben, den man am innigsten in sein Herz eingeschlossen hat! Und außerdem sind diese Bitten ein Mittel, die Mutter zu quälen, sie nach dem sadistischen Schema Baudelairescher Liebe zu quälen. Und schließlich auch ein Mittel, durch Wiedervergeltung selbst gequält zu werden, dadurch nämlich, daß man zurückgewiesen werden muß und auch weiterhin weder Geld noch Liebe bekommt.

Denn die Begegnungen zwischen Mutter und Sohn, die wie bei heimlich Liebenden, je nach der Jahreszeit, im Schatten der Museen oder unter der Sonne in öffentlichen Gärten stattfanden, genügten natürlich der leidenschaftlichen Sehnsucht des eifersüchtigen Sohnes nicht. Jeanne löschte nur den Durst der Sinne und das vielleicht noch herrschsüchtigere Verlangen, das in ihm steckte, die Frau zu verachten. Auch der Tabak, der Alkohol, das Haschisch oder das Opium, alle diese „künstlichen Paradiese" sind nur Ersetzungen der infantilen Ekstasen, die früher am Mutterkörper selbst „getrunken" wurden. Und auch die Gedichte, in denen die Liebe und der mit ihr verstrickte Haß großartig besungen werden, so daß der allzu starke Druck der Triebe nachläßt, blühen nur mühselig auf den Oasen einer selten zu Diensten stehenden Inspiration inmitten riesengroßer Wüsten der Impotenz, des Spleens, der Langeweile, jenes *Ennui,* den Baudelaire besser als irgendein anderer zum Ausdruck bringen konnte.

In jener Zeit nun, im Jahre 1846, entdeckt Charles, bei heftigster Gemütserschütterung, wie er sagt: Edgar Poe. Er glaubt, in ihm einen Bruder seines Schicksals und Genies zu finden; er beginnt, ihn zu übersetzen. Und dieser Bruder begleitet ihn fast bis zum Ende seines Lebens, da die letzte Übersetzung (*Histoires grotesques et sérieuses*) 1865, zwei Jahre vor Baudelaires Tod, erschienen ist.

Inzwischen (1848) begeistert sich Baudelaire für die Revolution, allerdings nur in der Hoffnung, daß der General Aupick getötet werde! Dann wird er wieder konservativ, er hängt am Vergangenen, eine Haltung, die ihm als Reaktion gegen seine eigenen aufrührerischen Triebe, und vielleicht auch aus Treue zum Andenken an seinen wirklichen Vater François, der immer Ancien Régime gewesen, eher gemäß war.[25]

Die Zeit geht weiter. Jeanne ist gealtert und durch Krankheit und Alkohol ganz stumpf geworden. Charles, der sie einmal, als sie sich stritten, beinahe mit einer Konsole erschlagen hätte, gibt schließlich das gemeinsame Leben auf, ohne aber deshalb seine schwarze Venus zu verlassen. Manchmal besucht er die gewöhnlichsten Prostituierten, deren „gute Adressen" das „Liebesnotizbuch" uns aufbewahrt hat; die bis auf den Grund gehende Spaltung, welche seine Sexualität lenkte, wird jedoch bei vielen Gelegenheiten deutlich sichtbar.[26]

Neben den „niederen" Liebschaften steht jene Reihe „hochstehender" Neigungen, aus denen jede Sexualität verbannt zu sein scheint. Baudelaire, der „Verderbte", ist also ebenso wie sein Bruder Poe fähig, platonisch zu lieben: das sieht man aus seinen Beziehungen zu Marie Daubrun, einer jungen Schauspielerin, oder zu „Marie", einem kleinen Modell, das nach einem Gespräch mit ihm den Entschluß gefaßt hatte, nicht mehr Modell zu stehen. Baudelaire war in solchen Fällen nicht nur dazu fähig, in Reinheit zu lieben, er war absolut unfähig, anders zu lieben, eine Tatsache, die Aglaé-Apollonie Sabatier

25) Während seines ganzen unsteten Lebens führte er von einem Hotel zum andern stets ein großes Porträt François Baudelaires mit sich. (Nach Jacques Crépet.)

26) Freud: Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens. (Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens, II. In: Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, 1912. Ferner: Gesammelte Schriften, Bd. V.)

(jene schöne, reizvolle Frau, die fünf Jahre hindurch das Ziel der poetischen Sendungen ihres Anbeters war) erfahren sollte, als sie am Tag nach dem Prozeß wegen der *Fleurs du Mal* glaubte, ihn dadurch zu beglücken, daß sie sich ihm anbot.

In dem gleichen Jahr 1857, in dem die *Fleurs du Mal* zu blühen begannen, starb der General Aupick. Caroline ist wieder Witwe; Charles, den Jeanne nicht mehr zurückhält, kann endlich mit seiner noch immer geliebten Mutter leben; sie räumt ihm in Honfleur in dem „Spielzeughaus" (*maison joujou*), in das sie sich zurückgezogen hat, ein Zimmer ein und wartet auf ihn. Aber er kommt nicht dazu, sie aufzusuchen; immer wieder hält ihn dies oder jenes, das er zu tun hat und doch nicht tut, in der Ferne. Der Haß, die Rachsucht, der Groll, die ehemals durch den mütterlichen Verrat erzeugt worden waren, wollten allem Anschein nach nicht verschwinden, trotzdem alle Wege offen waren, auf denen Charles zur Mutter zurückkehren konnte.

Die Briefe des Sohnes an die Mutter werden zwar nach dem Tode Aupicks immer inniger, zärtlicher. Aber nur ein einziges Mal kann er sich dazu zwingen, sechs Monate ununterbrochen in Honfleur zu bleiben. 1864 errichtet er sogar eine Grenze zwischen sich und der Mutter, er reist nach Brüssel ab. Daß ihn Geldsorgen zu dieser Reise getrieben haben, ist möglich, vielleicht sogar gewiß; aber auch die Tatsache, daß er seinen Besuch immer wieder verschiebt und dann die Flucht selbst sprechen eine offenkundige Sprache.

In Belgien fühlt sich Baudelaire unglücklicher als je. Niemand versteht ihn dort; die Arbeit ruht. Er ist auch krank. Seit 1860 wurde er, wie es scheint, von verschiedenen Anfällen heimgesucht, die alle Vorläufer der Krankheit waren, die ihn hinwegraffen sollte. Nun leidet er unausgesetzt an „Rheumatismus". Die Krankheit greift um sich; furchtbare Kopfschmerzen kommen dazu. Eines Tages, im März 1866, besucht

Baudelaire mit Freunden die Kirche Saint-Loup in Namur; er bricht dort zusammen. Man bringt ihn nach Brüssel, und der durch Gehirnsyphilis[27] einseitig Gelähmte, der Sprache Beraubte ist endgültig verloren. Seine Mutter und Freunde führen ihn nach Paris zurück, wo er im nächsten Jahre in einem Krankenhaus stirbt.

*

So sah der Mensch aus, der in Edgar Poe einen Bruder zu erkennen glaubte.

Hatte er mit seiner Annahme recht? Die Antwort auf diese Frage soll es uns ermöglichen, auch das Problem dieses Kapitels lösen zu helfen: was hat Poe der Menschheit zu sagen? Durch den Umweg über Baudelaire, bei dem wir scheinbar unser Thema verlassen haben, kommen wir daher nur um so nachdrücklicher zu ihm wieder zurück.

Zuerst wollen wir darauf hinweisen, daß Baudelaire, der so stark und so richtig f ü h l t e, wie verwandt seine Psyche mit der Poes sei, dennoch die wahre Natur dieser Verwandtschaft nicht v e r s t a n d. Dazu hätte er sich selbst verstehen müssen. Er hat übrigens nirgends diese Verwandtschaft zu erklären versucht.

Außerdem hat Baudelaire[28] in den zwei kritischen Studien, die er Edgar Poe widmete, von dem Modell in der Ferne zwar ein intensives und packendes, aber auch verändertes, idealisiertes, romantisches Bild gezeichnet. Nach ihm ist Edgar Poe eine Art unverstandener Sänger gewesen, der einsam inmitten

27) Diese Diagnose hat, wenn man das Alter und das Vorleben des Kranken berücksichtigt, die meiste Wahrscheinlichkeit für sich. Auch Laforgue, dem sie von Dr. Logre bestätigt wurde, hat sie in seiner bereits erwähnten Arbeit akzeptiert.

28) *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres,* von Ch. B. (als Vorwort zur Übersetzung der *Histoires extraordinaires*). — *Notes nouvelles sur Edgar Poe,* von Ch. B. (als Vorwort zu den *Nouvelles histoires extraordinaires*).



BAUDELAIRE
(Nach einer Originalzeichnung Baudelaires
im Besitz von Armand Godoy)

jener „großen mit Gas beleuchteten Barbarei",[28a] dem damaligen Amerika, lebte — in einer Atmosphäre, die seine ganzen Krankheiten verschuldet haben soll — und der in dem Glas voll Alkohol die feindliche Welt vergessen wollte, deren Spielzeug und Opfer er war, und aus dem er außerdem durch einen überlegten Willensakt sogar Inspiration schöpfte.

Auf diese Weise wird die Verantwortung für das Unglück, das auf dem Leben der unglücklichen Dichter lastet, zurückgewiesen, in die sie nicht verstehende Außenwelt projiziert; dadurch erlangen sowohl Baudelaire als auch Poe Absolution — Absolution für alle jene Fehler, für alle jene „Sünden", die Charles Baudelaire in die Knie zwangen.

Die Absolution jedoch, welche die Psychoanalyse, die Tiefenpsychologie, allen bedrückten Menschen, den kleinsten und den größten, gewährt, indem sie ihren innern Determinismus nicht nur nicht leugnet, sondern versteht, ist bei weitem gerechter und weitherziger.

*

Inwieweit hatte also Baudelaire recht, als er in Edgar Poe seinen Bruder sehen wollte?

Wir beantworten diese Frage auf die Weise, daß wir zuerst auf die äußeren Ähnlichkeiten, dann auf die Verschiedenheiten hindeuten, welche diese beiden Existenzen aufweisen.

Die Ähnlichkeiten springen einem gleichsam ins Auge. Bei beiden finden wir „Väter", die ihre Söhne nicht verstehen (und die außerdem beide nicht die wirklichen Väter der Dichter sind), Väter, deren praktischer, bürgerlicher, prosaischer Geist die poetische Berufung der Söhne nicht zulassen kann. Bei beiden war die Mutter eine zärtliche, aber schwache Frau, ob sie nun Frances oder Caroline hieß; sie waren Mütter, die es

28a) *„Grande barbarie éclairée au gaz."*

nicht verstanden, ihr Kind zu verteidigen. Auch darin erleben die beiden jungen Meuterer das gleiche Schicksal, daß sie aus der Wohlhabenheit zweier reicher Häuser und ungefähr im gleichen Alter im Namen der Unabhängigkeit und der Dichtkunst fliehen; für beide kam dann das gleiche Elend; und sie sind schließlich auch darin einander ähnlich, daß der gleiche glühende, unerschütterliche, selbstlose Kult der Schönheit, der Kunst für die Kunst, sie bis zu ihrem Tode beherrschte, ein Kult, der der schönste Wesenszug an diesen beiden Schicksalen ist.

Trotz dieser Übereinstimmungen bestehen aber Unterschiede schon im äußeren Leben dieser beiden Dichter, besonders im Bereich der überaus wichtigen eigentlichen Sexualität. Hier muß der Hinweis auf die beiden Namen Jeanne und Virginia genügen, um den Unterschied aufscheinen zu lassen.

Auch von Baudelaire hat man behauptet, er sei impotent gewesen.[29] Aber man müßte wissen, was man sich in seinem Falle unter Impotenz vorstellen soll. Denn der Dichter der *Fleurs du Mal* kannte gewiß die vollkommene Hemmung und das Versagen nicht, die zweifellos auf dem Autor des Verlorenen Atems lasteten.

Baudelaire hat zwar in seinen *Journaux intimes* geschrieben:

29) „Intime Freunde des Dichters, besonders Nadar und Louis Ménard, mehrere seiner Verehrer, der Prinz Ourousof, León Deschamps, Jean de Mitty, haben die Meinung, Baudelaire sei als *virgo* gestorben, verteidigt oder wenigstens zugelassen.“ (Eugène und Jacques Crépet, S. 52, Anmerkung 1.)

In einem Vortrag in der Salle Pleyel (am 18. Juni 1931) hat León Daudet von einer Bemerkung Félicien Rops Mitteilung gemacht, nach der Baudelaire Jeanne Duval niemals besessen habe.

Ich neige in dieser Angelegenheit eher der Meinung zu, welche Porché und besonders Laforgue in den bereits erwähnten Büchern vorgetragen haben.

„Je mehr der Mensch die Künste pflegt, desto weniger f...t er. Es vollzieht sich eine fühlbare Scheidung zwischen dem Geist und der Bestie. Nur die Bestie f...t gut, und die Umarmung ist die Poesie des Volkes.

K...n ist das Bedürfnis, in einen andern einzudringen, der Künstler aber geht niemals aus sich heraus.“ [30]

Aber diese bitteren Worte dürften zu einer Zeit aufgezeichnet worden sein, in der das Opium die physische Glut Baudelaires beträchtlich, wenn nicht bereits gänzlich gelöscht hatte; man darf sie nicht wörtlich nehmen, man kann nicht über das Zeugnis, das uns durch das ganze Werk Baudelaires geboten wird, über die Tatsache, daß er vor seinem zwanzigsten Lebensjahr eine Syphilis erworben hatte, und über das Notizbuch mit den „guten Adressen“ einfach hinweggehen und diese Beweise dadurch gleichsam annullieren.

Die Realität wird so ausgesehen haben: wenn auch Baudelaire im letzten Teil seines Lebens unter dem wachsenden Einfluß des Opiums wahrscheinlich vollständig impotent geworden war, so darf man doch nicht ernstlich glauben, er sei es immer gewesen. Die „Madonnen“ Marie oder Apollonie liebte er gewiß nur platonisch, aber die Prostituierten, mit denen er verkehrte, und auch Jeanne hat er, wenigstens in der ersten Zeit ihrer Verbindung, gewiß nicht nur angesehen, obwohl er ein großer Voyeur war.

Seine Sinnlichkeit war wahrscheinlich derart perverser Natur, daß er sie auf normale Weise nicht hätte befriedigen können. Welche Forderung jedoch diese perverse Sexualität ihn an das Fleisch zu stellen zwang, können wir nicht genauer angeben.

30) „Plus l'homme cultive les arts, moins il bande. Il se fait un divorce de plus en plus sensible entre l'esprit et la brute. La brute seule bande bien et la fouterie est le lyrisme du peuple. Foutre, c'est aspirer à entrer dans un autre, et l'artiste ne sort jamais de lui-même.“ *Mon cœur mis à nu,* das ich im Manuskript, welches sich im Besitz des Herrn Armand Godoy befindet, habe einsehen dürfen (Blatt 70, S. 39 des Heftes).

Der in der Tiefe seiner Psyche verwurzelte Sadismus, mit dem sein ganzes Werk durchsetzt ist, gestattet jedoch die Annahme, daß auch die realen Manifestationen seines Sexuallebens von ihm einigermaßen beeinflußt waren. Wir wissen natürlich nicht, ob und von wem im Alkoven Jeannes Geißelungen verabreicht oder erlitten worden sind, wir wissen auch nicht, ob schon sadistische Phantasien, die dem Akt vorangingen oder ihn begleiteten, genügten, ihn möglich zu machen. Vergessen wir jedoch nicht: die dunkle Haut Jeannes verführte Charles nur deshalb, weil sie ihn an die gepeitschte Eingeborene erinnerte. Und diese blutig geschlagene Mauritierin hätte den jungen Menschen nicht ohne den in ihm präexistierenden, in der Tiefe seiner Psyche verankerten Sadismus (der seit der Kindheit, aus Rache, gegen eine andere Frau gerichtet war) in Erregung versetzt. Die gepeitschte Negerin war also nur das schwarze Kettenglied, das es der ursprünglichen Perversion des Dichters möglich machte, von der Mutter seiner Kindheit auf das dunkle Fleisch der Jeanne Duval überzugehen.

*

Wir verlassen nun das r e a l e L e b e n unserer Dichter und gehen zum Studium jener nicht weniger realen Welt über, die aus dem psychischen Leben mit seinen Phantasien und Träumereien besteht.

Die Reflexe dieses psychischen Lebens sind uns in ihrem Werk erhalten geblieben. Und wollen wir uns unmittelbar von dem Unterschied überzeugen, der trotz aller Ähnlichkeit zwischen der Psychosexualität eines Baudelaire und der eines Edgar Poe existierte, dann genügt es, nach den A u ß e r g e w ö h n l i c h e n G e s c h i c h t e n die B l u m e n d e s B ö s e n aufzuschlagen.

Wir sehen sofort: dieses Böse ist nicht das Poes! Baudelaire mußte, um Baudelaire zu sein, nicht auf Poe warten, und Poe

hätte niemals auch nur eines der Gedichte des Franzosen geschrieben, so wie übrigens Baudelaire nie auch nur eine der Geschichten des Amerikaners hätte schreiben können.

Erstens ist Poe keusch, Baudelaire nicht. Die Gedichte Baudelaires wurden wegen Obszönität und auch wegen Sadismus vom Gericht verurteilt, das heißt sie wurden verurteilt, weil sie ein Gemisch aus Erotik und Aggression darstellten. Das ergibt ein anderes Bild als bei Poe, bei dem zwar auch der Schrecken herrscht, aber ein entsexualisierter.

Wer könnte (außer dem Psychoanalytiker) in dem Mörder aus der Rue Morgue oder aus der Schwarzen Katze einen Mörder aus erotischen Gründen erkennen? Niemand jedoch verkennt die Natur der tiefen Triebe des Dichters, der folgende Verse an Apollonie schickte:

So möchte ich, eines Nachts,
Wenn die Stunde der Wollust schlägt,
Zu den Schätzen deiner Person
Wie ein Feigling, leise, hinkriechen,

Um dein fröhliches Fleisch zu züchtigen,
Um deine verziehene Brust zu verletzen
Und deiner erstaunten Hüfte
Eine weite und tiefe Wunde beizubringen,

Und, schwindelerregende Süße!
Durch diese neuen,
Leuchtenderen und schöneren Lippen
Dir mein Gift einflößen, Schwester![31]

---

31) Ainsi, je voudrais, une nuit,
Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne,
Comme un lâche, ramper sans bruit,

Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,

Wenn wir zeigen wollten, wo im Werk Baudelaires sadistische Züge zu finden sind, müßten wir beinahe das ganze Werk zitieren. Denn im Gegensatz zu Poe, bei dem nichts als die Aggression und die Sehnsucht nach dem Totendüstern, nach dem schon eingetretenen Tod, eingestanden wird, während die Erotik sich schüchtern hinter ätherischer Zärtlichkeit versteckt, hißt Baudelaire hoch und stolz die Fahne seines Sadismus. Hinter der Grausamkeit sieht man bei ihm immer wieder die Erotik hervorschauen. „Grausamkeit und Wollust", hat er geschrieben, „identische Sensationen, so wie die äußerste Hitze und die äußerste Kälte."[32]

Poe war, wie wir gesehen haben, im wesentlichen ein Nekrophiler. Baudelaire war ein wahrer Sadist; der eine zog die tote oder schon vom Tod berührte Beute vor (trotz der Schwarzen Katze), der andere die lebende oder zu tötende (trotz *La Charogne*).

*

Wie war es nun möglich, daß der Sadist Baudelaire im Nekrophilen Poe, obwohl jeder von ihnen eine andere Sexualnatur besaß, seinen Bruder erkannte? Welche Saite schwang in ihm mit, als er bei Poe Gedichte und Novellen zu entdecken

---

Et, vertigineuse douceur!
A travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur!

Les Fleurs du Mal: *A celle qui est trop gaie*, CXXIX, ein Gedicht, zu dem Baudelaire von Frau Sabatier inspiriert wurde. Es gehört zu den im Prozeß um die *Fleurs du Mal* kassierten Stücken. Die Richter haben, ganz zu Recht, gefunden, diese Strophen hätten einen sadistischen Sinn!

32) „Cruauté et volupté, sensations identiques, comme l'extrême chaud et l'extrême froid." *Mon cœur mis à nu XVII* (Baudelaire, *Œuvres Posthumes et Correspondances inédites*. Siehe S. 288, Anmerkung 22).

glaubte, die er selbst, wenn auch nur undeutlich und verworren, geplant, und auch Sätze entdeckte, die er gedacht hatte?

Mit dieser Frage sind wir bei einem besonderen Problem angelangt, nämlich bei dem der allgemeinen Beziehungen zwischen dem Sadismus und der Nekrophilie, bei einem Problem, das wir, ohne auf die Trieblehre näher einzugehen, nicht lösen können. Wegen seiner primären Wichtigkeit behandeln wir den Sadismus zuerst.

Die Beziehungen, die in allem Lebenden zwischen dem Lebenstrieb und dem Todestrieb bestehen, gehören zu den dunkelsten Rätseln, die der Biologie und der Psychologie aufgegeben sind.[33] Auf der einen Seite entdecken wir in jeder lebenden Substanz einen Drang zum Leben, zur Bewahrung, Fortsetzung und Übermittlung dieses Lebens, der das eigentliche Wesen der Libido ausmacht. Aber auf der andern Seite strebt ein früherer Zustand durch ein Prinzip, welches die ganze Natur, besonders aber das Reich der Triebe befehligt, immer wieder von neuem dazu, sich zu reproduzieren: wir nennen diesen Vorgang den Wiederholungszwang der Triebe.

Nun war jede Materie, bevor sie die Form des Lebens annahm, unbeseelt, und zu diesem anorganischen Zustand will jede Materie zurückkehren. Diese Tendenz wirkt in allem, was lebt; aus ihr gehen der Verbrauch, das Alter, der Tod der Zellen und der Organismen hervor; Freud nennt sie den Todestrieb.

Der Todestrieb tritt allerdings nicht so geräuschvoll auf wie der Lebenstrieb; wenn er mit Sicherheit arbeitet, dann gewiß

33) Freud: Jenseits des Lustprinzips. (Int. PsA. Verlag, Wien 1920.) — Das ökonomische Problem des Masochismus. (Int. Ztschr. f. PsA. X, 1924.) — Das Unbehagen in der Kultur. (Int. PsA. Verlag, Wien 1930.)

im Dunkeln, so lange wenigstens, als er sich nur mit dem Organismus beschäftigt, der ihn trägt. Das junge Lebewesen, die Pflanze oder das Tier, muß aber, wenn auch nur um zu leben, sich nähren, mehr Platz fordern, und daher die Umgebung töten. Darum wendet sich der Todestrieb, der ursprünglich im Innern des Organismus eingeschlossen und gegen das Innere des Organismus gerichtet war, auch nach außen. Der Todestrieb ist auf solche Weise zum Aggressionstrieb geworden, und dadurch sogar in den Dienst des Lebenstriebs geraten.

Inwieweit sich der Todestrieb, wenn er sich unter dem Druck des Lebenstriebs nach außen wendet, von jeder innigeren Verbindung mit dem Lebenstrieb reinhalten kann, das heißt, wie lange er reine Aggression sein kann, ohne Sadismus zu werden, ist ein noch ungelöstes Problem. Ich bezweifle, daß dieser reine Aggressionszustand je existiert, daß die erotische Lust an der Aggression je bei der Aggression selbst fehlen kann (ich nehme dabei natürlich den Terminus Erotik in dem breiten Sinn, den er bei Freud hat). Um aber das Tatsächliche des Problems besser zu fixieren, wollen wir neben das Schema der Entwicklung der menschlichen Aggression parallel das der Entwicklung der menschlichen Libido stellen.

Das neugeborene Kind sucht Nahrung. Es saugt an der Brust, die sich ihm bietet. Das ist die erste orale Phase der Libido, jene, in der die Lust am Saugen vorherrscht. Die Aggression des Kindes, die vorerst nur embryonal vorhanden ist, begnügt sich damit, nach Maßstab seiner Mittel die Mutterbrust, die er noch nicht von der äußeren Welt unterscheiden kann, leerzutrinken.

Bald aber bekommt der Säugling die ersten Zähne. Er ist kräftiger geworden, herrschsüchtiger, eigensinniger, sobald er Hunger hat. Und jetzt versucht er mit den Zähnen in die Brust zu beißen, und wenn man ihn nicht daran hinderte, würde er das Fleisch ebenso gerne verzehren, wie er die Milch



JEANNE DUVAL
(Zeichnung Baudelaires)

trinkt. Das ist die zweite orale Phase der Libido, die Phase, in der die Aggression kannibalischen Charakter angenommen hat, und aus der durch nachträgliche Verschiebung zum Teil das Verlangen nach Fleisch hervorgeht, das auch späterhin ein Verlangen der menschlichen Spezies bleibt. Hierauf kommt das Kind in jene Phase, die durch das Primat der analen Zone beherrscht wird und durch die erotische Lust, die das Kind dadurch empfindet, daß die Fäkalien durch seine anale Zone hindurchgehen und sie berühren. Diese Phase hat Freud die analsadistische genannt. Man kann nun fragen, warum diese Phase für das sadistische Stadium *par excellence* gehalten wird. Dafür können zwei Gründe angegeben werden. Als erster kommt die Tatsache in Betracht, daß das Muskelsystem des Kindes, welches um diese Zeit ungefähr das Ende des zweiten Lebensjahrs erreicht hat, schon bedeutend entwickelt ist; und das Muskelsystem ist doch das Werkzeug der Aggression *par excellence*. Ferner sind die Fäkalien, die sich vom Körper loslösen, das erste unbeseelte materielle Objekt, welches das Kind von seinem Körper unterscheiden lernt, sie sind das erste „Geschenk", das es seiner Mutter machen kann, das Urbild für jedes „kostbare" Objekt und dann für die verschiedensten Erdengüter, nach denen die menschliche Gier streben wird — die kindliche Aggression, welche von den Gegenständen Besitz ergreifen will, entsteht in diesem Stadium. In dieser Phase beginnen also die Kinder auch um den Besitz eines Spielzeugs in Streit zu geraten. Aber alle diese Tatsachen würden nicht genügen, diese Phase als s a d i s t i s c h und anal zu qualifizieren, ihr würde der Ausdruck a g g r e s s i v und anal besser zustehen.

Freud hat jedoch richtig erkannt, daß „eine der Wurzeln des sadistischen Triebs ... in der Beförderung der sexuellen Erregung durch Muskeltätigkeit ... zu erkennen" ist. Ferner schreibt er: „Tatsache ist aber, daß eine Reihe von Personen

berichten, sie hätten die ersten Zeichen der Erregtheit an ihren Genitalien während des Raufens oder Ringens mit ihren Gespielen erlebt." Daher kommt es, daß „für viele Individuen ... die infantile Verknüpfung zwischen Raufen und sexueller Erregung mitbestimmend (wird) für die später bevorzugte Richtung ihres Geschlechtstriebes".[34] Aber der Sadismus schlägt in mehr als einer Region der menschlichen Landschaft seine Wurzeln. Denn wenn die Lust, Materien durch die anale Zone hindurchgehen zu fühlen, wie wir erwähnt haben, unmittelbar erotisch ist, was sind diese Materien anderes als die Rückkehr organischer Substanzen, die wir in uns eingeführt hatten, zum anorganischen Zustand, zur M a t e r i e? Man könnte sagen, das Kind fühle in der analen Phase durch eine Art endopsychischer Wahrnehmungsfähigkeit jenes große Gesetz, das aus jedem Verdauungsapparat ein Grab, einen „*sarcophage*" macht, und das seine Verdauungsfunktionen lenkt. Erfaßt es nicht jetzt mit Hilfe einer von Tag zu Tag stärker erwachten Intelligenz zum erstenmal, was es vorher nicht wußte: nämlich welches Schicksal den geliebten Dingen vorbehalten ist, die früher einmal seiner Oralerotik schmeichelten, damals nämlich, als er sie sich einverleibte, ohne zu überlegen, was sie in ihm werden würden? Der Tag, an dem das Kind begreift, daß die Milch, die Milchspeisen, der Zucker oder das Fleisch, kurz, daß das, was es am meisten liebt, nachdem es von ihm verzehrt wurde und durch seinen Körper hindurchgegangen war, zu Fäkalien, zu einer zerstörten Sache wird, dieser Tag ist ein bedeutendes Datum in der Geschichte der psychischen Konstitution des Menschen. Wenn das Kind auch noch weiterhin narzißtisch diesen losgelösten Teil seines Körpers, die Fäkalien, liebt, die später, unter dem Druck der Erziehung zur Sauber-

---

34) D r e i A b h a n d l u n g e n z u r S e x u a l t h e o r i e. Gesammelte Schriften, Bd. V, S. 77 f.

keit, mit Ekel besetzt werden, so fühlt es sich gewiß schon jetzt als eine Art zerstörenden Gott, als kleinen Schiwa, es kann sich bereits jetzt in seiner Psyche, wenn auch nur dunkel, über die Kraft freuen, welche die Dinge zerstört, die es am meisten liebt, und die im Innern seines eigenen Körpers herrscht. Diese Lust am Zerstören kann es schon von diesem Zeitpunkt an dank seiner jungen und stets wachsenden Muskelkraft, die sich gerade jetzt recht in ihm entwickelt, nach außen zu projizieren beginnen.[35]

Inzwischen ist frühzeitig — denn diese Phasen, die hier um der bessern Übersicht willen, klar voneinander getrennt sind, durchdringen einander in Wirklichkeit —, sehr frühzeitig, die phallische Zone, die erogene Zone *par excellence*, erwacht.

Die Möglichkeit, den Orgasmus zu erleben, ist natürlich dem Kind noch nicht von vornherein gegeben, sie taucht je nach dem Fall früher oder später um den Beginn der Pubertät herum auf, und es ist überaus schwierig, hier ein genaueres Datum anzugeben. Die phallische Zone erwacht jedoch schon lange vorher, und zwar noch zu der Zeit, da das Kind in der Wiege liegt, also mitten in den Oralphasen. Das Kind selbst entdeckt sie sehr oft, während es an der Brust saugt, eine Tatsache, die eine reale Beziehung zwischen der Genitalerregung und der Erregung der Oralzone herstellt. Diese Beziehung lebt im Kuß weiter. Aber wenn das Kind schließlich gelernt hat, im Gedanken dem Übergang vom Nahrungsmittel in Kot z u f o l g e n, und dadurch verstanden hat, daß sein Körper zerstören kann, beginnt es diese De-

35) Ich behandle hier nicht die „lebenden" unbewußten Äquivalente für die Fäkalien, Kot = Penis = Kind. Ich beschränke mich, da der Text sich ausschließlich mit den Beziehungen zwischen der Analphase und dem Aggressionstrieb beschäftigt, auf die „toten" Entsprechungen: Kot = Geschenk = Gold, oder mit der noch ursprünglicheren: Kot = zerstörte Sache = Leichnam.

struktionsfähigkeit durch den Muskelapparat nach außen zu projizieren, es überträgt sie bald auf das erigierbare Organ, seinen kleinen Phallus, der mit eigenen Bewegungen und besonderen, angenehmen Gefühlen begabt ist.

Tatsächlich scheint der Penis durch sich selbst, durch die Erektion, die ihn größer und steif werden läßt und ihm das Verlangen mitgibt, nach vorwärts zu stoßen, in etwas einzudringen, unter allen Körperorganen — ausgenommen sind die Zähne und Finger — das besondere Werkzeug, die eigentliche Waffe der Aggression zu sein.

Zu dieser Beobachtung kommt noch die andere hinzu, daß das Kind gewöhnlich mitten in der anal-phallischen Phase (im Alter von ungefähr 2 Jahren), also in der Zeit, in der sich die Analerotik voll entfaltet hat, und die phallische Erotik im Anwachsen ist, den Koitus der Erwachsenen beobachten kann, einen Vorgang, den es (wie Freud gezeigt hat), regelmäßig als sadistischen Angriff des Mannes auf die Frau interpretiert, wobei (seiner Meinung nach) der Mann die Frau mit Gewaltanwendung besiegt und mit Hilfe seines mordenden Penis in ihren Anus eindringt.

Diese sadistische Auffassung des Koitus hinterläßt im Unbewußten jedes Kindes, das ihn hat beobachten können, aber auch in dem anderer Kinder (die Hunde oder andere Tiere beobachtet haben), jene unauslöschliche Spur, die dazu beiträgt, die ursprüngliche, in jedem von uns bestehende Verbindung zwischen den erotischen Trieben und den Trieben der Grausamkeit noch zu verstärken.

Was erfahren wir durch diesen summarischen Überblick über die Entwicklung der menschlichen Libido und Aggressionslust? Daß es schwierig ist, diese beiden Grundtriebe voneinander zu trennen. Und was das Leben nicht vermag, gelingt auch nicht der Beschreibung.

Aber das Leben versucht es wenigstens, diese Trennung

durchzuführen, und zwar schon in unserer Kindheit. Wir wissen, daß das Kind in seinem fünften Lebensjahr die volle Entfaltung seiner infantilen Libidoorganisation erreicht und im gleichen Augenblick auch das volle Aufblühen des auf die Objekte, auf die seine Libido gerichtet ist, zielenden Ödipuskomplexes. Es scheint nun, daß dem Ödipuskomplex unter anderen eine besonders ursprüngliche Aufgabe bei der Entwicklung unserer Triebe zugeteilt ist.

Dem männlichen Kind, in dem das Geschlecht nun seine bestimmte Form gefunden hat, stehen nämlich deutlich zwei Objekte einander gegenüber: die Mutter, die von ihm erotisch begehrt wird, der Vater, der unangenehme Nebenbuhler, den es entfernen möchte. Es kommt daher zu einer Art Sonderung der Triebe: die Libido wendet sich an die Mutter, die Aggression gegen den Vater.[35a] Diese Sonderung zwischen libidinösen und aggressiven Trieben wird übrigens nie absolut durchgeführt: der Vater zieht immer auch einen Teil der Kindesliebe an sich, und ein Teil der aggressiven Libidokomponenten bleibt an die Mutter fixiert. Der Versuch einer Sonderung dieser beiden Triebe wird aber trotzdem unternommen.

Dem Ödipuskomplex scheint nun die schwierige Pflicht vorbehalten zu sein, die bis ins Tiefste hinabreichende und ursprüngliche Ambivalenz unserer Gefühlseinstellung aufzulösen und zu „entmischen".

Die letzte Entwicklungsphase (Freud hat sie im Gegensatz zur phallisch-infantilen als die eigentliche Genitalphase bezeichnet),[36] die Phase, welche sich erst in der Pubertät, nach dem Wiederaufleben des Urödipuskomplexes einstellt, diese

35a) Eine ähnliche Vermutung hat Herr Dr. Charles Odier in seinem Vortrag „*Note sur un cas de névrose grave sans complexe d'Oedipe*" auf dem 12. Int. Psychoanalyt. Kongreß in Wiesbaden, September 1932, ausgesprochen, als diese Zeilen schon geschrieben waren.

36) Freud: Die infantile Genitalorganisation. Int. Ztschr. f. PsA. 1923 und Gesammelte Schriften, Bd. V.

Phase müßte nach Abraham[37] tatsächlich durch den Verlust der Ambivalenz charakterisiert sein, die eine aus Haß und Liebe zum gleichen Objekt vermengte Gefühlseinstellung ist. Dieser Zustand der reinen Liebe, zu dem der Ödipuskomplex der Kindheit nur ein Vorspiel darstellt, ist übrigens gezwungenermaßen ein Ideal, dessen Erfüllung vielleicht niemals erreicht werden kann. Und ich glaube, daß, bis zu einem gewissen Punkt, nur ein starker, entschiedener Ödipuskomplex allein die Liebe von den Aggressionsgefühlen zu lösen vermag, die zuerst mit ihr vermengt waren. Denn die Aggression wird, im Gegensatz zur Libido, weder verdrängt noch sublimiert, sie kann nichts anderes als das Objekt wechseln, eine andere Verwendung finden. Die Aggression, die ursprünglich sowohl mit der Liebe zur Mutter als auch mit der zum Vater vermengt war, sondert sich in dem Maß von der Liebe zur Mutter ab, in dem sie auf den Vater allein lossteuert, und öffnet auf diese Weise die Wege zu einer nicht mehr bloß phallischen, sondern im eigentlichen Sinne genitalen Liebe.

Welches Schicksal diesen abgeleiteten, auf den Vater zustrebenden Aggressionstrieben in der Zivilisation bestimmt ist, hat Freud in Totem und Tabu und in seinem letzterschienenen Werk über das Unbehagen in der Kultur dargestellt. Ist die Erziehung des Kindes erfolgreich gewesen, dann hat sich diese Aggressionslust in genügender Stärke nach rückwärts und, ohne übermäßig erotisiert zu sein, gegen das Subjekt selbst gewendet, um dort zum Über-Ich oder Moralgewissen zu werden.[38]

*

37) Abraham: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido (Int. PsA. Verlag, Wien 1924).

38) Ich habe hier die Entwicklung der Libido und der Aggression nur beim Knaben, nicht bei dem kleinen Mädchen behandelt. Die Entwicklung beim Mädchen geht zuerst mit der dargestellten

Aber diese Entwicklung ist vielen Wechselfällen ausgesetzt und die infantilen Schicksale unserer Triebe können zu den mannigfaltigsten Ergebnissen führen. Bei dem sozialen, dem sogenannten normalen Menschen, spielen sich die Dinge ungefähr auf die beschriebene Art ab. Beim Neurotiker wendet sich die erotisierte Aggression in einer Art Hypermoral gegen das Subjekt selbst. Beim Verbrecher hingegen behält der Trieb, besonders der Aggressionstrieb, eine freiere Beweglichkeit, und darum lassen wir zur Illustrierung des eben Gesagten die hauptsächlichsten Verbrechertypen an uns vorüberziehen.

Es gibt drei große Kategorien blutiger Verbrechen: es gibt Verbrecher aus Leidenschaft, Raubmörder und Lustmörder. Verbrechen aus Leidenschaft finden zwischen Männern statt, die sich um eine Frau streiten, zwischen Frauen, die um einen Mann kämpfen; in diese Kategorie gehören auch die Verbrechen, bei denen ein verlassener Geliebter oder eine verlassene Geliebte aus Eifersucht das geliebte Wesen tötet. Bei der ersten Gruppe dieser Verbrechen (Mann steht gegen Mann) ist diese Aggression am wenigsten mit Erotik vermengt; sie stammt in direkter Linie von der vatermordenden Ödipusaggression ab, von der der Mann als Kind geträumt hat. Hier sieht man deutlich, daß alle Fixierungen durch den Wiederholungszwang, der in ihnen steckt, unheilvoll werden können, sowohl jene Fixierungen, die aus einer zu starken, als auch jene, die nur aus einer schwachen Zustimmung zum Ödipuskomplex herkommen, da die fehlende Bindung eine Regression auf die ursprünglichen und perversen Positionen der Libido, von der wir jetzt sprechen werden, begünstigt.

Die Raubmörder sind schon viel weniger „ödipisiert" als die Mörder aus Leidenschaft. Diese Diebe n e h m e n vermutlich,

---

parallel, dann werden die Beziehungen zum Objekt umgekehrt. Eine Studie über diese Verhältnisse würde zu einem eigenen Buch werden.

im allgemeinen, das, was ihnen in ihrer Kindheit nicht genügend gegeben wurde: Liebe und die materiellen Beweise der Mutterliebe, Nahrung zum Beispiel und verschiedene Geschenke, die sie in den prägenitalen Phasen hatten haben wollen. Und sie können töten, was sich dieser nachträglichen und in ihren Augen durchaus legitimen Besitzergreifung nicht fügen will; die Gesellschaft wird im Unbewußten der prä-ödipischen Mutter gleichgestellt. Man sieht, daß hier das Anale, aber das auf alle Objekte verschobene Anale (wodurch beinahe eine Sublimierung der Analerotik erreicht ist) mit der Gleichung Nahrung = Kot = Geschenk = Gold das Bild beherrscht.

Die dritte Gruppe der Mörder interessiert uns hier am meisten. Sie ist die an Zahl kleinste unter den dreien. Sie umfaßt jene Individuen, die an die primitivsten Phasen der Libido fixiert (oder zu ihnen regrediert) sind, bei denen der Aggressionstrieb und die Erotik miteinander verstrickt geblieben und die Sonderung der Triebe besonders mißglückt ist: wir sprechen von den Lustmördern.

Diese trotz allem sehr selten auftretende Perversion, der mordende Sadismus, muß zweifellos eine besonders starke konstitutionelle Prädisposition zur Voraussetzung haben. Auf einer solchen angeborenen Grundlage scheint sich nun im großen die den Sadisten eigene infantile Libidoentwicklung abgespielt zu haben: die Kinder gelangen in die Ödipusphase, nachdem sie wahrscheinlich mit großer aggressiver Heftigkeit die prä-ödipalen Phasen ihrer Libido durchgemacht haben. Nun stößt die gegen den Vater gerichtete Aggression auf eine Gegenaggression von gleicher Kraft,[39] und diese Gegenaggression

39) Die gleichen Mechanismen wirken sich gewiß auch in den Besserungsanstalten aus, welche von den aggressiven Elementen, die allerdings nicht immer bis zum Sadismus regredieren, viel angriffslustiger verlassen werden, als sie vor dem Eintritt waren.

lenkt aus Angst vor der Kastration die eigentliche Aggression, ohne sie jedoch zu unterdrücken, von der ödipalen, vatermordenden Richtung ab, und läßt sie auf die präödipalen, libidinösen Positionen und Objektbesetzungen zurückfluten; oder aber, die ödipale Aggression gegen den Vater kann dadurch, daß die entsprechenden Triebe sich aus konstitutionellen, affektiven Gründen verspäten, niemals gänzlich entstehen. Der Ödipuskomplex des Lustmörders muß immer auf die eine oder andere Weise unvollkommen entwickelt geblieben sein. Niemals ist, so viel ich weiß, der Lustmörder gleichzeitig auch Vatermörder.[40]

Wie immer dem aber auch sein mag, in dem manifest gewordenen Sadismus des erwachsenen Mörders taucht nun folgendes auf: der Lustmörder, der gewöhnlich Frauen oder Kinder oder sehr junge Leute attackiert, die zweifellos häufig Ersatzpersonen für die in der Kindheit eifersüchtig beneideten Brüder und Schwestern sind, reproduziert in der Wirklichkeit die infantile Auffassung des Koitus auf Grund der Beob-

---

40) Franz Alexander, dessen psychoanalytische Arbeiten über Verbrecher bekannt sind (siehe: Alexander und Staub, *Der Verbrecher und seine Richter*, Int. PsA. Verlag, Wien 1929), sagte mir gelegentlich eines Gesprächs, das ich mit ihm in Wien im Sommer 1931 führte, daß, seiner Auffassung nach, die Lustmörder immer Feiglinge sind, welche vor der ödipalen Aggression, Mann gegen Mann, zurückgewichen sind. Zu diesem negativen, auf den Vatermord bezüglichen Tropismus des Lustmörders muß der starke positive Tropismus hinzugefügt werden, der für seine Libido durch die ursprünglichen präödipalen Positionen hervorgerufen wurde, in denen die Aggression und die Erotik miteinander verstrickt blieben, und welche durch die infantile, sadistische Auffassung des Koitus beherrscht wurde.

Bei dieser Gelegenheit muß auch die Arbeit von Hanns Sachs (*Zur Genese der Perversionen*, Int. Ztschr. f. PsA. 1923) zitiert werden, in welcher der Autor deutlich gesehen hat, daß bei allen Perversen im allgemeinen eine Art Bündnis zwischen der vorherrschenden Partialkomponente der Libido und der Tendenz zur Verdrängung des Ödipuskomplexes besteht.

achtung, bei der das Kind der Vereinigung zwischen Vater und Mutter zusah. Er ist der Zuschauer, der früher einmal einer auf dem Theater vorgeführten erdichteten Tragödie beigewohnt, an die Wirklichkeit dieser Dichtung geglaubt hat und sie nun in seinem Leben spielt.

Das erotisch-phallische Element dieser infantilen Vorstellungen wird dabei häufig durch das symbolische Messer oder durch die Symbolik, die in irgendeinem andern Mordinstrument steckt, dargestellt. Der Lustmörder ist ein Mensch, der diese Symbolik wörtlich nimmt: das Messer zum Beispiel, das bei ihm zu einem wirklichen Fetisch im sexuellen Sinne geworden ist, scheint ihm zu seinem Körper zu gehören. Der Lustmörder ist für gewöhnlich beim normalen Koitus impotent, und erst die Hinundherbewegung des in das Fleisch seiner Opfer eindringenden Stahles versetzt ihn in jene anschwellende Erregung, die in die Ejakulation übergeht und beim normalen Mann an die Bewegungen des Penis in der weiblichen Vagina gebunden ist.

Auch das oralerotische Element steht bei ihm dem infantilen Ideal nahe. Die mordenden „Verliebten" berauschen sich nämlich gern an dem Blut ihrer Opfer oder beißen sie ins Fleisch, ja sie fressen sogar häufig das Fleisch ihrer Opfer, ganz so wie der Säugling Milch saugte, in die Mutterbrust biß und sie fressen wollte; sie tun dies alles, statt die Objekte ihrer Leidenschaft, wie andere Verliebte, zu küssen.

Das analerotische Element schließlich wird hier in seiner unverhülltesten, am wenigsten veränderten Form dargestellt. Während beim Dieb das Gold, der begehrte Besitz, bereits eine „Verschiebung", beinahe eine Sublimierung der infantilen Fäkalien darstellt, scheint der Lustmörder auf der Stufe stehengeblieben zu sein, auf der das Kind die in seinem Innern verborgene Destruktionsmacht erkennt und sie vermöge der nun bereits entwickelten Muskeln in einer Art Schiwa-Rausch

auf die Objekte der Umgebung nach außen projiziert. Und ebenso wie sich in der Kindheit der Phallus, das erigierbare Organ *par excellence*, in den Dienst dieses Zerstörungsverlangens gestellt hat — wobei die sadistische Auffassung vom Koitus, den das Kind beobachten konnte, mithilft —, wird der Penis des Mörders mit Hilfe des Fetischs aus Stahl, seiner Dublette, indirekt zum ausführenden Organ der erotisierten Aggressionslust.

Während also der Mörder aus Leidenschaft ein zweiter Ödipus ist, der Raubmörder hingegen einen ganz degradierten, auf die prägenitalen Stufen der Oral- und Analbegierde regredierten Ödipus darstellt, bietet der Lustmörder das Bild der ursprünglichsten Verstrickung unserer beiden größten Triebe: des erotischen Triebs und des Aggressionstriebs, des Lebentriebs und des Todestriebs.[41]

*

Es ist nun überaus charakteristisch, wie die Menschen auf die eben vorgeführten drei Arten von Verbrechen reagieren. Die Mörder aus Leidenschaft genießen im allgemeinen die Sympathie und Nachsicht des Publikums und der Geschworenen, weil sie ihre Tat uneigennützig begehen, und jeder erwachsene Mensch, ohne sich zu schämen, fühlt, ein Mörder aus Leidenschaft stecke auch in ihm selbst.[42]

---

41) Siehe bei E. Wulffen, Der Sexualverbrecher (Langenscheidt, Berlin 1928), die Stellen, die vom Sadismus handeln und sehr instruktiv sind.

42) Die Königsmörder hingegen, eine Abart der typischen Ödipusmörder (sie „verschieben" ihre Aggression vom Vater auf das Staatsoberhaupt), genießen für gewöhnlich nicht die Sympathie des Volkes. Man könnte annehmen, daß die Mitbürger das Bedürfnis haben, sich durch diese Abneigung gegen die in ihrem eigenen Innern schlummernde Aggression gegen die Vorgesetzten zu verteidigen. Der Prozeß, die Sachverständigen und das Todesurteil gegen den Mörder des französischen Staatspräsidenten Doumer, Gorguloff, der offensichtlich ein Paranoiker war, haben dafür einen neuerlichen Beweis geliefert.

Die Raubmörder hingegen machen gewöhnlich einen abstoßenden Eindruck, der mit der besonders starken Verdrängung, die alles Anale in uns findet, harmoniert. Man möchte sagen, sie riechen schlecht. Sie stehen erst dann in vollem Glanz da, wenn sie die abenteuerliche Größe der früheren Wegelagerer angenommen haben oder die der gegenwärtigen „Gangsters" in Amerika, und zwar wahrscheinlich deshalb, weil diese ihr Leben aufs Spiel setzen oder setzten und dadurch ein wenig den kriegerischen Eroberern gleichen, bei denen die Gier reichlich durch die phallische Männlichkeit kompensiert wird.

Ganz anderer Natur ist die Wirkung, die von den Lustmördern ausgeht. Wenn irgendwo einer dieser sonderbaren, extrem perversen Menschen, die nur um der Lust willen töten (Vacher,[43] Kürten[44]), auftaucht, ist jeder bis ins Tiefste der

43) A. Lacassagne, *Vacher l'Eventreur et les Crimes sadiques.* A. Storck & Cie., Lyon, Masson & Cie., Paris 1899. Der Landstreicher Joseph Vacher gestand, elf Lustmorde zwischen 1894 und 1897 begangen zu haben. Er wurde am 31. Dezember 1898 in Bourg hingerichtet.

44) Peter Kürten, der Düsseldorfer Mörder, wurde 1883 geboren; er war das Kind eines brutalen, trunksüchtigen Vaters und einer sanftmütigen, passiven Mutter, und der älteste überlebende Sohn von zehn Kindern. Die ganze Familie bewohnte ein einziges Zimmer, und Kürten erinnerte sich daran, Zeuge des elterlichen Sexualverkehrs gewesen zu sein, der, nach seiner Meinung, Schändungen glich. Sein Vater behandelte ihn mit unglaublicher Härte, versuchte die Aggression seines Sohnes durch eine Gegenaggression gleicher Stärke zu vernichten, wobei er aber nur die Aggressionslust des Kindes verstärkte. Als Kürten neun Jahre alt war, ertränkte er zwei seiner Kameraden im Rhein. Als er dreizehn Jahre alt war, wurde sein Vater wegen eines Inzests mit der ältesten Tochter, dem das Kind wohl ebenfalls zugesehen hatte, zu eineinhalb Jahren Gefängnis verurteilt. In diesem dreizehnten Lebensjahr beging Peter zum erstenmal, an Schafen, eigentlich sadistische Handlungen. Als er siebzehn Jahre alt war, versuchte er zum erstenmal ein junges Mädchen, dem er zufällig begegnet war, zu strangulieren. Er verbrachte vierundzwanzig Jahre seines Lebens im Gefängnis, haupt-

Seele aufgewühlt, und zwar nicht bloß wegen der fürchterlichen, grauenhaften Beunruhigung, den jene Taten hervorrufen, sondern auch wegen des seltsamen Interesses, mit dem der in unserer Tiefe schlummernde Sadismus auf den ihrigen antwortet. Ja, man könnte sogar sagen, daß wir alle, unglückliche zivilisierte Menschen mit den verdrängten Trieben, diesen großen, uneigennützigen Verbrechern irgendwie dankbar sind, daß sie uns von Zeit zu Zeit das Schauspiel einer endlich eingetretenen Verwirklichung unserer ursprünglichsten und schuldbeladensten Wünsche bieten.

Wir fühlen dunkel, wagen es aber nicht, uns dieses Gefühl einzugestehen, daß vielleicht sie den größten, ungehemmten erotischen Genuß gekannt haben. Die Natur kennt nämlich den Finalismus nicht, und spät erst tritt die Libido in den Dienst der Fortpflanzung. Je mehr jedoch eine Befriedigung bei ihrem

---

sächlich wegen Diebstahls. Im Gefängnis gab er sich sadistischen Tagträumen hin, die ihm zum Orgasmus verhalfen. Sobald er die Anstalt verließ, versuchte er nun, diese Träume zu realisieren. Kürten, der bald Brandstifter, bald wieder Lustmörder war, beging seinen ersten Lustmord im Jahre 1913 an einem kleinen Mädchen, das er bei einem Einbruchsdiebstahl schlafend vorfand. Da er aber wieder wegen Diebstahls ins Gefängnis kam (der Mord war nicht entdeckt worden), begann erst 1929 jene Reihe von Lustmorden, ungefähr dreißig, die während eines ganzen Jahres Düsseldorf in Angst versetzten. Kürten verheiratete sich 1923 mit einer Frau, die drei Jahre älter war als er, die er achtete, aber bei der er sehr wenig potent war. Beim normalen Koitus mit einer Frau verlor sein Glied im allgemeinen schnell die Erektion. Bloß der sadistische Akt konnte sie ihm wiedergeben. Durch die Aggression aber kam er selbst ohne Erektion zum Orgasmus. Er kannte keine stärkere Möglichkeit, sexuell gereizt zu werden, als die, Blut fließen zu hören und es zu trinken. Da das Gesetz eine abnormale sexuelle Konstitution nicht als mildernden Umstand ansieht, wurde Peter Kürten am 2. Juli 1931 hingerichtet. (Siehe: Karl Berg, Der Sadist. Gerichtsärztliches und Kriminalpsychologisches zu den Taten des Düsseldorfer Mörders. Deutsche Zeitschrift für die gesamte gerichtliche Medizin. Julius Springer, Berlin 1931, Bd. 17, 4—5.)

Triebursprung geblieben ist, desto lebhafter ist sie. Die Lustmörder haben nun, wenn auch um den Preis ihres Lebens, in einem einzigen Wollustrausch die Befriedigung der beiden höchsten, die Welt beherrschenden Triebe gefunden: die des libidinösen Lebenstriebs und die des aggressiven Todestriebs. „Was liegt dem an der ewigwährenden Verdammung, der in einer Sekunde die Unendlichkeit des Genusses gefunden hat?"[45]

Das Volk fordert, daß der Kopf des Lustmörders falle, damit dieser gestraft werde, vielleicht auch, weil sie ihn beneiden — gewiß auch aus Sadismus. Aber darum bleibt doch die Tatsache bestehen, daß das seltsame Schauspiel, das der Lustmörder bietet, für den friedlichen, zur Tugend und Sanftmut genötigten Bürger zu einer Art großartiger Katharsis wird.

*

Denn im Grunde eines jeden menschlichen Herzens hausen latent die drei Arten von Verbrechern, die wir soeben an uns vorüberziehen haben lassen. Der Mörder aus Leidenschaft, der in uns schlummert, ist dabei wohl jener Verbrecher, der vor dem Tribunal unseres eigenen Gewissens, wie vor dem der Gesellschaft am meisten auf Sympathie und Nachsicht rechnen kann. Der Raubmörder hingegen ist schon eher gebrandmarkt als jener erste: während viele Männer zugeben würden, sie wären durchaus fähig, einen Nebenbuhler umzubringen, gibt es unter ehrlichen Leuten sehr wenige, die sich, selbst unter günstigsten Umständen, für fähig halten, auch nur einen Diebstahl zu begehen. Der Lustmörder schließlich ist bei einem Menschen mit vollentwickelter Libido schon derart in die Vergangenheit gerückt, derart verdrängt, daß die meisten meiner

45) „Qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance!" Baudelaire: *Petits poèmes en prose.* IX: *Le mauvais vitrier.*

Leser sich hartnäckig gegen die Behauptung wehren werden, ein verdrängter Lustmörder hause auch in ihnen.

Und doch ist dies Tatsache. Die ursprüngliche Verstrickung des erotischen Triebs mit dem Aggressionstrieb in den infantilen, prägenitalen Libidophasen scheint ein Gesetz der Biologie zu sein. Ebenso regelmäßig taucht auch die infantile, sadistische Auffassung des Koitus auf, jenes Bild eines mörderischen Kampfes, bei dem die Frau besiegt wird und von dem jeder von uns in seinem Unbewußten eine Art Negativ aufbewahrt hat.

Im Verein mit der Homosexualität, welche durch die fundamentale Bisexualität aller Lebewesen bedingt wird, ist somit der Sadismus oder vielmehr der Sado-Masochismus (denn der Sadismus kehrt gern zum ersten der Objekte des Todestriebs, dem Ich zurück) der fundamentalste und universalste perverse Bestandteil der Libido jedes menschlichen Wesens.

Der Sadismus kann jedoch im Bereiche unserer Gesellschaft nicht nach dem ursprünglichen realen Anspruch befriedigt werden. Damit er nun bei uns Bürgerrecht erlangt, muß er sich umformen, sublimieren, seine grob-erotische Färbung verlieren, er muß etwa zu dem Bedürfnis werden, die Frau oder den Ruhm zu erobern oder Kenntnisse zu erlangen, er muß sich nach diesem oder jenem sozialen Schema das Weltall unterwerfen. Auf solche Weise kann der grausame Gott mit dem erhobenen Messer unkenntlich gemacht und angebetet werden.

Am besten gelingt es dem Sadismus, die Anbetung seiner Getreuen zu erzwingen, wenn er, wie bei den Zwangsneurotikern, die Heuchlermaske der Sozialmoral vornimmt. Die Moral wird nämlich, wie Freud[46] gezeigt hat, im wesentlichen durch die Rückkehr der als Moralgewissen in jedem Menschen lebendigen Aggressionslust zu der eigenen Person begründet.

---

46) Das Unbehagen in der Kultur.

Wird nun diese Aggression zu stark erotisiert, dann haben wir das Bild einer Zwangsneurose mit allen ihren Symptomen vor uns, mit all den Zweifeln, den übertriebenen Gewissensbissen, mit denen der Zwangsneurotiker sich und seine Umgebung quält. Sadismus und Masochismus sind eben ein einziger und gleicher Trieb, nur das Objekt wechselt.

Aber der menschliche Sadismus findet (wie alle unsere Triebe) manchmal auch eine unmittelbarere Art, sich zu befriedigen, und doch innerhalb des Erlaubten zu bleiben; auch hier kommt uns, wie jedesmal, wenn wir durch unsere verdrängten Triebe gar zu heftig zu leiden haben, die Kunst zu Hilfe. Besteht nicht die Funktion der Kunst darin, mit Hilfe einer Prämie, der ästhetischen Vorlust, andere, intensivere Möglichkeiten von Lustgefühlen frei zu machen, solche nämlich, die an einer Scheinbefriedigung überaus schuldbeladener und verdrängter Wünsche gebunden sind? In der ersten Reihe dieser Wünsche steht der Sadismus, bei dem sowohl der Aggressionstrieb als auch die Erotik sich ungehindert ausleben. Wir sind daher nicht überrascht, daß in unserer Zeit, in der die Triebe nach Befreiung schreien, viele unserer Zeitgenossen sowohl Lamartine als auch Musset und Victor Hugo für langweilig oder sentimental halten, und Baudelaire zum größten französischen Dichter des neunzehnten Jahrhunderts ernennen.

Nicht nur die vollkommene Form der Blumen des Bösen verhilft uns zu einem ästhetischen Lustgefühl seltener Qualität, auch der innere Gehalt dieser Gedichte, die Inspiration, aus der sie hervorgegangen sind, sprechen eine Sprache, die man bei Lamartine, Musset oder Hugo vergeblich suchen würde. Die warme, tiefe, herzergreifende Melodie, die aus den Dichtungen Baudelaires tönt, die des Sadismus, ist aber auch mehr als nur eine Farbe der *Fleurs du Mal*, als eine Tönung der *Poèmes en Prose*: sie ist ihr eigentliches Wesen, ihre Substanz.

Es war natürlich nicht nötig, daß diese Visionen, zum Beispiel die, wo er ins Herz seiner Madonna die sieben Messer warf oder jene andere, in der er davon träumte, der Hüfte Apolloniens „eine breite und tiefe Wunde" beizubringen und dort, „schwindelerregende Süße!", sein „Gift" einzuflößen, daß also diese Vorstellungen bei Baudelaire von Erektionen begleitet waren — allerdings wissen wir auch nichts davon. Aber die Lust, welche jene Darstellungen begleitete, war darum nicht weniger erotischer Essenz, weil sie vielleicht nur zerebral gewesen; auch heute noch ist dies bei den Lesern, denen die *Fleurs du Mal* gefallen, nicht anders.

Und wenn schließlich der Sadismus der Phantasie, der in uns durch das Kunstwerk befreit wird, auch weniger intensiv ist als der Sadismus der Aktion, und wenn er auch nicht in einen physischen Orgasmus mündet, wie jener, so gewinnt dieser literarische Sadismus doch durch die Dauer und Qualität des Genusses, was er an Intensität verloren hat.

*

Auf diesem langen Umweg in die Bezirke der Trieblehre, durch diese Rückkehr zu Baudelaire, sind wir ganz nahe an unser Ziel herangekommen. Denn wenn der universale Sadismus, der in den Herzen der Menschen schlummert, die glänzende Wirksamkeit eines Künstlers wie Baudelaire erklärbar macht, so erklärt er gleichzeitig auch, wie wir sehen werden, den tieferen Grund, warum Poe sowohl auf Baudelaire als auch auf uns alle einen so tiefen Eindruck hervorrufen mußte.

Aber eine Einwendung steht immer noch auf unserem Weg. Poe war im wesentlichen nicht ein Sadist, sondern ein Nekrophiler! Geht nun von der Nekrophilie der gleiche schicksalhafte Zauber für die menschliche Psyche aus wie vom Sadismus?

Die Nekrophilie ist im manifesten Zustand anscheinend noch seltener anzutreffen, sie ist aber auch noch scheußlicher

als der Sadismus; wenn ein großer manifester Nekrophile auftaucht, Bertrand[47] oder Ardisson[48] zum Beispiel, dann ruft er beim Publikum einen womöglich noch heftigeren Widerstand hervor als ein Sadist, da er sowohl das Gewissen als auch den ästhetischen Sinn der Menschen beleidigt und zur Empörung reizt.

Ein kurzer Überblick über die in der Literatur zitierten seltenen Fälle von Nekrophilie zeigt uns nun, daß es anscheinend drei Arten dieser Perversion gibt.

Zur ersten gehört die Ardissons. Sie steht auf der tiefsten Stufe: diese Nekrophilie kennt keinen Unterschied zwischen dem lebenden und toten Geschöpf. Wir wissen aber, daß Ardisson, ein schwachsinniger Mensch, keinen Geruchsinn besaß (Anosmie). Der Geruch, den seine Partnerinnen ausströmten, belästigte ihn daher nicht, und da er außerdem Totengräbergehilfe war, konnte er sich die „Gelegenheit" zunutze machen, kurz, er entschädigte sich an der toten und immer gefügigen Frau dafür, daß die lebenden ihn verachteten, zurückwiesen und sich über ihn lustig machten.

---

47) Der Sergeant Bertrand, ein Soldat von freundlichem und angenehmem Äußeren, wurde 1849 vom zweiten Kriegsgericht in Paris zu einem Jahr Gefängnis verurteilt, weil er wiederholt Leichen auf den Friedhöfen von Paris geschändet hatte. Er war auf dem Friedhofe Montparnasse ertappt worden. (Siehe: *Affaire du sergent François Bertrand, du 74e de ligne, devant le 2e Conseil de Guerre de Paris,* Gazette des Tribunaux, 11. Juli 1849; Lunier: *Examen médico-légal d'un cas de monomanie instinctive: affaire du sergent Bertrand,* Annales médico-psychologiques, Tome XIII, 1849, Bd. I, S. 351—389; Michea, *Des déviations maladives de l'appétit vénérien.* Union médicale, 17. Juli 1849.)

48) Victor Ardisson, ein Debiler, Totengräbergehilfe in Muy (Var), hat wiederholt Gräber erbrochen und Leichen geschändet; er wurde auf Grund des gerichtsärztlichen Befundes 1901 in Pierrefeu (Var) interniert, wo er noch lebt, und wo ich ihn am 22. September 1931 sehen konnte. (Siehe: Michel Belletrud u. Ed. Mercier: *Contribution à l'étude de la nécrophilie. L'affaire Ardisson.* Paris 1906, Steinheil; Epaulard, *Thèse sur le vampirisme.* Lyon 1901, A. Storck et Cie.).

Zur zweiten Art von Nekrophilie scheint die Bertrands gehört zu haben; leider besitzen wir über sie, wegen der Prüderie, die in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts herrschte, nur wenig Tatsachenmaterial. Bertrand, der allem Anschein nach eine ausgesprochene Vorliebe für weibliche Leichen hatte, fand ein besonderes Vergnügen daran, Tote zu verstümmeln, mit dem Messer auf sie loszustechen, den Körper (so wie die Lustmörder die Lebenden) aufzuschlitzen, und erst dadurch, wieder so wie die Lustmörder, zum Genuß zu kommen. Anläßlich ähnlicher, überaus typischer Fälle von Nekrophilie schrieb schon Krafft-Ebing sehr richtig, nachdem er sie den ersteren, die vor allem die Gefügigkeit ihrer Partnerin suchen, gegenübergestellt hatte: „Vielleicht schreckt ein Rest moralischer Bedenken von der Vorstellung grausamer Akte am lebenden Weibe ab, vielleicht überspringt die Phantasie den Lustmord und hängt sich gleich an sein Resultat, die Leiche."[49]

Es dürfte daher zwischen den unverfälschten Lustmördern und den sadistischen Nekrophilen ungefähr der gleiche Unterschied bestehen, wie zwischen dem Löwen, der die lebende Beute angeht, und der Hyäne, die sich für gewöhnlich mit toter Beute begnügt.

Die Nekrophilen scheinen tatsächlich nichts anderes als schüchterne oder eingeschüchterte Lustmörder zu sein. Aber das ist nicht alles, was die Psychoanalyse über sie zu sagen weiß. Die Psychoanalyse hat uns auch gelehrt, daß die Beobachtung des Erwachsenen-Koitus durch die Kinder bei diesen stets die Vorstellung geweckt hat, der Mann habe sich gegen die Frau gewalttätig benommen. Nun haben sowohl die Lustmörder als auch die Nekrophilen, ja übrigens beinahe alle Menschen, in ihrer Kindheit diese Beobachtung gemacht. Aber

49) R. von Krafft-Ebing: Psychopathia sexualis. F. Enke, Stuttgart 1912, 14. Auflage, S. 84.

die Lustmörder und die sadistischen Nekrophilen — die beide an die prägenitalen Phasen des Triebes fixiert oder zu ihnen regrediert sind und zu der sadistischen Auffassung des Koitus, die diese Phase beherrscht — unterscheiden sich wahrscheinlich dadurch voneinander, daß jeder von ihnen an eine andere Stelle der gleichen Szene des mordenden Erwachsenen-Koitus fixiert war.

Während nämlich die Sadisten, deren Aggressionstriebe konstitutionell wesentlich stärker und widerstandsfähiger zu sein scheinen, später in ihren Handlungen eine vollkommene Identifizierung mit dem mordenden Vater durchzuführen wagen, begnügen sich die Nekrophilen, die von Geburt aus schüchterner und tatsächlich eingeschüchtert sind (Bertrand war ein sanfter, verdüsterter, schüchterner Mensch), damit, sich zur Mutter zu schleichen, zu der vom Schicksal — diesen erhabenen Vater — bereits getöteten Frau. Dort bemächtigen sie sich des Opfers, das der Vater zurückgelassen hat, oder (und das ist der typischere Fall) sie reproduzieren, aber auf einer Leiche, auf einem Schattenbild der Lebenden, die Handlungen des mordenden Vaters, wobei sie manchmal bis zu der kannibalischen Regression des Lustmörders zurückgehen. Dadurch ersparen sie sich auch, zugleich mit der mörderischen Aggression, das Henken.

Bei der dritten Art von Nekrophilie müssen wir uns fragen, inwieweit und wie oft sie in der Realität überhaupt manifest wird, denn sie ist schwerer nachzuweisen als die andern. Es handelt sich hier um die Nekrophilie aus Treue, um jene Nekrophilie also, über die wir bei Edgar Poe bereits ausführlich gesprochen haben.

Wie oft wird sie nun manifest? Wie oft geschieht es, daß ein in Tränen aufgelöster Liebhaber seine Geliebte noch nach dem Tode besitzt, da Liebe nicht verzichten will, und so in einer letzten Aufwallung den eingewurzelten Ekel, den

der lebende Mensch, das lebende Fleisch vor dem toten hat, überwindet? Das kann man unmöglich wissen.

Tatsache ist, daß die von Autoren zitierten Fälle dieser Art von Nekrophilie hauptsächlich dem Bereich der Legende anzugehören scheinen. „Die normalste (unter den Nekrophilien)", schreibt Jones,[50] „scheint kaum etwas anderes zu sein als eine Ausdehnung der Rolle, welche von der Liebe während der Trauer gespielt wird: sie wehrt sich auf das entschiedenste dagegen, das Ereignis anzuerkennen und sich für immer vom geliebten Objekt zu trennen." Er zitiert nun mehrere Fälle dieser Art von Nekrophilie, die er bei antiken Schriftstellern findet: nach Herodot soll der Tyrann Periander selbst nach dem Tod seiner Frau Melissa zu ihr in Beziehungen gestanden sein, der König Herodes soll seine Frau Mariamne noch sieben Jahre(!), nachdem er sie hatte ermorden lassen, besessen haben; ähnliche Legenden werden auch von dem König Waldemar IV. oder von Karl dem Großen erzählt. Dann weist Jones darauf hin, daß dieses Thema besonders in der modernen Literatur häufig verwertet wurde: unter anderem von Heinrich v. Kleist in der Marquise von O., von Otto Ludwig in seiner Marie, von Heine in seiner Beschwörung, von Zacharias Werner in den Kreuzesbrüdern, von Brentano in den Romanzen vom Rosenkranz, von de Sade in seiner Juliette. Wir ergänzen diese Liste durch Victor Hugos Notre-Dame de Paris, wo sich Quasimodo ins Grab der Esmeralda schleicht, um sich an der Leiche der Hingerichteten der Leidenschaft, die er für die lebende Tänzerin empfand, hingeben zu können.

Aber gerade die Tatsache, daß diese Art von Nekrophilie im Märchen und in der Literatur auftaucht, weckt unsere

50) *On the Nightmare.* Leonard & Virginia Woolf, London, „The Hogarth Press", 1931, S. 111.

Aufmerksamkeit. Sie mußte nämlich, um zu der Ehre zu gelangen, Mythos zu werden, einem im Menschen präexistierenden Ideal entsprechen, und dieses Ideal ist jene Liebe, welche den Tod überlebt, jene Treue, die über den Tod hinaus nicht vergeht. Das sind die mildernden Umstände, durch welche die Nekrophilie für die Ästhetik und Moral annehmbar, durch welche sie poetisch werden konnte: der Nekrophile dieser letzten Kategorie wurde zum Liebhaber *kat' exochen.*

*

Man kann nun leicht sehen, daß in Edgar Poe, natürlich nach einem latenten, sein ganzes Leben hindurch von einem Objekt auf das nächste übertragene Schema, zwei Arten von Nekrophilie nebeneinander vorhanden waren: die Nekrophilie aus Treue und die eigentliche sadistische Nekrophilie. Die eine schließt dabei tatsächlich die andere nicht aus, und die Treue zum Liebesobjekt kann ja auf die verschiedenartigste Weise zum Ausdruck kommen.

Bei Baudelaire zum Beispiel schloß der sadistische Haß auch treue Liebe nicht aus. Darum war das Werk Edgars imstande, die Seele Charles so vielfach zum Mitklingen zu bringen.

Einerseits konnte der tief in Baudelaire verwurzelte Sadismus sich in der sadistischen Nekrophilie Edgar Poes bis auf wenige geringe Unterschiede wiedererkennen. Für den Sadisten Baudelaire stellten sowohl das Leben als auch das Werk Edgar Poes, des Nekrophilen, eine Art Ideal dar. Während nämlich die Mutter Charles, die geliebt und zugleich gehaßt worden, am Leben und für die sieben Messer des Sadismus ihres Kindes unerreichbar geblieben war, hatte das Schicksal im Leben und Werk Edgars das realisiert, wonach der Sadismus Charles strebte: den wirklichen Tod der Mutter, den Tod mit dem ganzen Trauerzug von Verwesung, der ihm folgte. Daher

konnte sich Charles in den Werken seines „Bruders" leicht am Verwesungsdunst berauschen, welcher den mütterlichen Leichnam, der so gebührenderweise besessen und bestraft worden war, umschwebte.

Aber auch das zweite Element, die Nekrophilie aus ewiger Treue, die aus der Fixierung an die Mutter der Kindheit entstanden war und das ganze Werk Edgar Poes inspiriert hatte, mußte im Herzen Baudelaires ein starkes Echo finden. War nicht auch Charles, trotz Jeanne und trotz Louchette, seiner Mutter verzweifelt treu geblieben? Auch darum also konnte er Edgar als einen „Bruder" jenseits des Ozeans begrüßen.

Daher schwebte dem Dichter Baudelaire an den Abenden, an denen es den Liebhaber Jeannes vor der Mulattin ekelte, der Gatte Virginias als eine Art Idealmensch vor, weil Charles nicht erkannte, die ätherische Liebe Poes sei Impotenz; unbewußt hat er es aber vielleicht geahnt. Poe hatte seine Gattin in reiner Zärtlichkeit lieben können, eine Gattin, die, weitaus besser als Baudelaires Jeanne, im Gatten, wenn auch nur durch die Schwindsucht und das Blutspucken, die Erinnerung an die Mutter der Kindheit wiedererweckt hatte, an eine Mutter, die das Sterben der Wiederverheiratung vorgezogen hatte.

Schließlich bot das Leben Poes dem französischen Dichter auch noch die Verwirklichung eines andern infantilen Ideals. Wurde nicht Edgar, selbst nach seinen schlimmsten Streichen, wie ein Kind von der in Maria Clemm wiedergefundenen „Mutter" auf das zärtlichste geliebt und gepflegt, und hat sie ihm nicht immer verziehen? Daher klingt auch in der ihr von Baudelaire zugedachten ehrerbietigen Widmung, die der Übersetzung der „Histoires extraordinaires" vorangestellt ist, ein Ton auf, der einem Schrei nach Caroline durchaus ähnlich ist, und in die Worte übersetzt werden kann: „Mutter, warum bist Du nicht so!"

*

Wir haben den Einfluß Poes auf Baudelaire nur deshalb so ausführlich behandelt, weil es keinen deutlicheren, schlagenderen Beweis gibt für das, was im Werk Poes das Herz aller Menschen ergreift, als die Wirkung, die es auf den französischen Dichter ausgeübt hat.

Die beiden Arten von Nekrophilie, welche die eigentliche Substanz der Poeschen Inspiration bilden, finden nämlich auch in anderen Seelen als in der des unverfälschten Sadisten Baudelaire ihr Echo. Beweis dafür: die Tatsache, daß seit dem Tode des armen Eddy, also seit fast hundert Jahren, unzählige Ausgaben der Geschichten in allen Sprachen und in allen Ländern verbreitet wurden.

Wir haben auch schon über den in jedem menschlichen Herzen schlummernden Sadismus gesprochen; und was die Treue anlangt, jeder meiner Leser wird gerne zugeben, daß sie eines der edelsten Ideale der Menschen ist. Ja, sie ist sogar noch mehr: dieses Ideal ist in stärkerem oder schwächerem Maße die Wiedergabe unserer allgemeinen Fixierung an die Neigungen unserer Kindheit. Wir alle bleiben ihnen im Grunde unserer Seele treu, und zwar in einem Ausmaß, dessen Umfang wir deshalb nicht richtig erkennen können, weil sich die Untreue bemüht, uns manchmal in unserem Leben der Treue zu entreißen. Wir finden diese Treue wider Willen in jeder neuen Liebesbeziehung wieder. Und wer je menschliche Geschöpfe analysiert hat, weiß auch, daß gerade diese ursprüngliche Treue, diese unbewußte Fixierung an unsere ersten Liebesbeziehungen, denen wir uns nicht entziehen können, das größte psychische Leiden des menschlichen Geschlechtes bedingt, was die Geschichte jeder einzelnen Neurose klar beweist.

Das kann uns nicht in Erstaunen versetzen. Die menschliche, auf die Vergangenheit bezogene Treue ist nämlich nur ein besonderer Fall des Wiederholungszwangs, der das Triebleben

und im übrigen das ganze Leben beherrscht, ein Zwang, der seinerseits wieder aus dem Trägheitsgesetz hervorgeht, das die ganze Natur regiert.

Daher sind mit Recht die Menschen aller Zonen von dem großartigen Gemälde fasziniert, das Edgar Poe gezeichnet hat; sie können sich seinem Zauber einerseits deshalb nicht entziehen, weil es die unwandelbare Treue zur Vergangenheit, zu dem geliebten, verlorenen Wesen, zur Voraussetzung hat, andererseits aber wegen des in der Tiefe schlummernden Sadismus, den es verrät, und der auch in jedem von uns, solange wir leben, in Bereitschaft steht, wieder lebendig zu werden.

*

Der große kathartische Wert eines Werkes, wie es das Poes ist, wird aber noch deutlicher sichtbar, wenn man daran denkt, wie universal jenes Gefühl auf allen Menschen lastet, das Schopenhauer den Weltschmerz genannt hat.

Es ist gewiß schön, ein Optimist zu sein, wie die Jugend immer nach vorwärts zu schreiten, an die Güte, an die Schönheit des Lebens zu glauben. Aber eine solche Vision ist nur eine der Illusion, nicht eine der Realität. Bloß die Pessimisten haben recht. Denn „es ist eine fürchterliche Sache, fühlen zu müssen, wie alles dahingeht, was man besitzt“, hat Pascal gesagt, und: „Der letzte Akt ist blutig, so schön das Spiel im übrigen auch sein mag.“[51]

Die Religionen haben nun ein Mittel gegen den Weltschmerz gefunden: sie verschieben das Glück, mit dem Leben, in die Ewigkeit. Die Religionen wurden im Unbewußten des Menschen, der sich für unsterblich hält, gezeugt, noch heute ist es ihr Komplize geblieben.

51) C'est une chose horrible de sentir s'écouler tout ce qu'on possède.“ — „Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste.“

Aber immer mehr verstummt für die bedrückten Menschen dieses „alte Lied“, das ihr Elend wiegte. Und auch der sozialistische Tribun, von dem dieses Wort stammt, hat das Paradies auf Erden nicht errichten können, auch irgendeiner seinesgleichen, selbst in Moskau nicht! Der letzte Akt des Spiels wird auf Erden immer blutig sein, und das genügt, um die Meinung der Pessimisten zu rechtfertigen.

Gegen den Weltschmerz gibt es nun bloß zwei Mittel. Das eine hat Freud im Unbehagen in der Kultur vorgeschlagen: der persönliche Narzißmus des Menschen wird auf die Gesamtheit verschoben; für diese größere Einheit, unsere Gattung, muß man leben und arbeiten, ohne sich um seine eigene Vergänglichkeit zu kümmern. Aber zu solcher Sublimierung sind nur wenige Seelen fähig, und der Weltschmerz bleibt bestehen.

Zum Glück für den Menschen, der sich der Welt der Schmerzen, in der er leben soll, anpassen muß, ist diese Lösung nicht die einzige, die sich ihm bietet. Es gibt noch ein anderes Mittel gegen den Weltschmerz, so wenig schön es auch aussehen mag: es ist in der erotisierten Aggression, mit einem Wort im Sadismus enthalten. Der zivilisierte Mensch kann nämlich, obwohl er in seinem äußeren Verhalten gehemmt und sanftmütig ist, den Anblick des Unglücks, das ihn umgibt und sogar bedroht, sehr wohl und leicht „genießen“. Er „genießt“ nämlich, auch wenn er es nicht zugeben will, in der Phantasie mehr oder weniger intensiv die verschiedenartigsten Weltkatastrophen — und dies, obwohl er sie bewußt beklagt und bedauert. Und wenn er sich über sie freut, so geschieht dies zu seinem Nutzen, weil er gerade durch dieses Verhalten leben und sterben, mit einem Wort sich mit der ihn umgebenden Atmosphäre des Unglücks abfinden kann.

Das allgemeine Interesse an Zeitungen, in denen es an Berichten über verschiedenartigste Katastrophen und Grausam-

keiten nur so wimmelt, ist ein eklatanter, deutlicher Beweis für den allgemein auftretenden „zuschauenden" Sadismus des Menschen. Die jüngste Leidenschaft der Menschen, das Interesse am Kino, bestätigt neuerlich die gleiche Neigung. Und es ist schon lange her, daß Aristoteles die tiefere Natur der Katharsis, des Abreagierens durchschaut hat, die in der Seele des Zuschauers durch die griechische Tragödie geweckt wurde.

Ein Kunstwerk, aus dem alles Unglück ausgeschlossen ist, und in dem es nur Sanftmut und Glück gibt, macht immer einen mehr oder weniger langweiligen Eindruck. Die libidinösen Triebe drängen sich unabweislich der Kunst auf, aber auch die Aggressionstriebe bleiben an Stärke nicht hinter ihnen zurück. Darum müssen der Held oder die Heldin meistens sterben.

Und unter den Künstlern, diesen Auserwählten, die dazu beauftragt sind, den andern Menschen die Abfuhr (Katharsis) ihrer verdrängten Triebe möglich zu machen, nehmen jene einen besonderen Platz ein, die große Schriftsteller und zugleich latente, aber unverfälschte Sadisten sind und die erotische Aggression gegen das erste aller Opfer, gegen die Mutter, die Frau, zu besingen verstanden haben. Daher werden die Menschen, solange es Menschen gibt und Bücher, bezaubert auf den „makabren Lichtstrahl" blicken, der bei den Poes und bei den Baudelaires auf „dem Himmel der Kunst" aufleuchten durfte. Und sie werden beim Lesen dieser Dichter jenen „Schauer" fühlen, den Victor Hugo zu unrecht für einen „neuen" hielt, wo er doch so alt ist wie der Sadismus, das heißt wie der Mensch.

LITERATURVERZEICHNIS

(Im Text nicht zitierte benützte Werke sind mit einem * versehen.)

ABRAHAM, Karl: *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen.* Leipzig, Wien, Zürich, Internat. Psychoanal. Verlag, 1924.

ALEXANDER, Franz, und Hugo STAUB: *Der Verbrecher und seine Richter. Ein psychoanalytischer Einblick in die Welt der Paragraphen.* Wien, Internat. Psychoanal. Verlag, 1929.

ALLEN, Hervey: *Israfel. The Life and Times of Edgar Allan Poe.* London, Brentano's Ltd., 1927, 2. Bde, 932 S.

— and Thomas Ollive MABBOTT: *Poe's Brother. The poems of William Henry Leonard Poe.* Illustrated with a preface, introduction, comment and facsimilies of new Poe documents. New York, George H. Doran Cy, 1926, 93 S.

*AUPICK, Mme Vve: *Lettres inédites.* (Les derniers jours de Charles Baudelaire. Documents inédits par Jaques Crépet.) — La Nouvelle Revue Française, 1. November 1932, S. 641—671.

BALTHAZARD, Dr. Victor: *Précis de médecine légale.* Paris, Libr. J. B. Baillière et Fils, 1928, 4. Auflage, XI u. 655 S.

BARINE, Arvède (Mme VINCENS): *Poètes et névrosés.* Paris, Hachette, 1908, 363 S.

BAUDELAIRE, Charles: *Oeuvres complètes.* Paris, Calmann-Lévy, 9 Bde.

— *Oeuvres complètes.* Edition critique par F.-F. Gautier, continuée par Y.-G. Le Dantec. Paris, Edit. de la Nouvelle Revue Française. (Im Erscheinen.)

— *Oeuvres complètes.* Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet. Paris, Louis Conard. (Im Erscheinen.)

— *Oeuvres posthumes et correspondances inédites,* précédées d'une étude biographique par Eugène Crépet. Paris, Maison Quantin, 1887, CIV u. 333 S.

— *Lettres inédites à sa mère.* Préface, notes et index de Jacques Crépet. Paris, Louis Conard, 1918, XVI u. 411 S.

BAUDELAIRE, Charles: *Dernières lettres inédites à sa mère* avec un avertissement et des notes de Jacques Crépet. Paris, Editions Excelsior, 1926, 181 S.

BELLETRUD, Michel, Edmond MERCIER: *Contribution à l'étude de la nécrophilie. L'affaire Ardisson.* Paris, G. Steinheil, 1906, 127 S.

BERG, Karl: *Der Sadist. Gerichtsärztliches und Kriminalpsychologisches zu den Taten des Düsseldorfer Mörders.* (Deutsche Zeitschrift für die gesamte gerichtliche Medizin.) Berlin, Julius Springer, 1931, Bd. 17, S. 247—347.

BLOCH, Oscar: *Dictionnaire étymologique de la langue française.* Unter der Mitarbeit von W. von Wartburg. Vorrede A. Meillet. Paris, Les Presses Universitaires de France, 1932, 2 Bde, XXVIII, 405 u. 406 S.

BONAPARTE, Marie: *Der Fall Lefebvre.* Wien, Internat. Psychoanalyt. Verlag, 1929.

— *Symbolik der Kopftrophäen.* Wien, Int. Psychoanalyt. Verlag, 1928.

BRETT, George Sidney: *A History of Psychology. Ancient and Patristic.* London, G. Allen, 1912, XX u. 388 S.

BREWER, E. Cobham: *The Reader's handbook of famous names in fiction, allusions, references, proverbs, plots, stories, and poems.* London, Chatto and Windus, 1925, VIII u. 1243 S.

*BRILL, A. A.: *Poetry as an oral outlet.* The Psychoanalytic Review, Bd. XVIII, Nr. 4, Oktober 1931, S. 357—378.

*— *The sense of smell in the neuroses and psychoses.* The psychoanalytic Quarterly, Vol. 1, Nr. 1, April 1932, S. 7—42.

*BROGLIE, Louis de: *Recueil d'exposés sur les ondes et corpuscules.* Paris, Libr. scient. Hermann et Cie., 1930, 81 S.

*CAMBIAIRE, Célestin-Pierre: *The influence of Edgar Allan Poe in France.* New York, G. E. Stechert and Co., 1927, 332 S.

CARNOT, Sadi N. L.: *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance.* Paris, Bachelier, 1824, 118 S.

CRÉPET, Eugène: *Charles Baudelaire.* Etude biographique revue et complétée par Jacques Crépet. Suivie des Baudelairiana d'Asselineau et de nombreuses lettres adressées à Ch. Baudelaire. Paris, Albert Messein, 1928, XII u. 466 S.

DOSTOÏEWSKAÏA, A. G.: *Dostoïewski par sa femme, Anna Grigorievna Dostoïewskaïa.* Aus dem Russischen von André Beucler. Paris, Librairie Gallimard, 1930, 466 S.

DOSTOIEWSKI, F. M.: *Die Urgestalt der Brüder Karamazoff.* Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente, erläutert von W. Komarowitsch. Mit einer einleitenden Studie von Professor Dr. Sigm. Freud. München, R. Piper & Co. Verlag, 1928, XXXVI u. 621 S.

EPAULARD, Dr. Alexis: *Vampirisme, nécrophilie, nécrosadisme, nécrophagie.* Lyon, A. Storck et Cie., 1901, II u. 102 S.

FERENCZI, Dr. S.: *Entwicklungsstufen des Wirklichkeitssinnes.* Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, I, 1913, 124—138, auch in *Bausteine* (siehe unten).

— *Zur Ontogenie des Geldinteresses.* Ibidem, II, 1914, S. 506—513.

— *Die Symbolik der Brücke.* Ibidem, VII, 1921, S. 211—213; auch in *Bausteine.*

— *Versuch einer Genitaltheorie.* Leipzig, Wien, Zürich, Internat Psychoanalyt. Verlag, 1924, 128 S.

— *Bausteine zur Psychoanalyse.* Ibidem, 1927, 2 Bde, 299 und 315 S.

FOUILLÉE, Alfred: *Histoire de la philosophie.* Paris, Delagrave, 1926, 17. Auflage, XVII u. 586 S.

FREUD, Sigm.: *Gesammelte Schriften.* Leipzig, Wien, Zürich, Int. Psychoanalyt. Verlag, 1908—1928, 2. Auflage, 11 Bände (im Erscheinen).

— *Das Unbehagen in der Kultur.* Wien, Int. Psychoanalyt. Verlag, 1930, 136 S.

GILL, William Fearing: *The life of Edgar Allan Poe.* New York, C. T. Dillingham, 1877, 315 S. Fifth edition, revised and enlarged, New York: W. J. Widdleton; London: Chatto and Windus, 1880, XIV u. 347 S.

GRIMAREST, Jean Leonor Le Gallois, sieur de: *La vie de M. de Molière.* Paris, La Renaissance du Livre, 1930, XXIX, 143 S.

GRISWOLD, Rufus Wilmot: *The prose writers of America.* Philadelphia, Carey and Hart, 1847, 552 S.

HAGGARD, Henry Rider: *She, a history of adventure.* London, Longmanns, Green an Cy., 4. Auflage, 1887, II u. 310 S.

HANSSON, Ola: *Samlade Skrifter.* Tisnde delen. *Tolkare och siare.* Stockholm, Tidensforlag, 1921, 565 S. (*Edgar Allan Poe,* 1889, S. 13—87.)

*HARRISON, James A.: *New Glimpses of Poe.* New York and London, M. F. Mansfield and Cy., 1901, 59 S.

*HARRISON, James A.: *Life of Edgar Allan Poe.* New York, Thomas Y. Crowell and Co.; 1902, VII u. 455 S.
INGRAM, John H.: *Edgar Allan Poe. His life, letters and opinions.* London, W. H. Allen and Cy., new edition, 1886, VIII u. 488 S.
JEANS, Sir James: *L'Univers.* Trad. de l'anglais par G. Gros. Paris, Peyot 1930, 287 S.
— *Les étoiles dans leur course.* Trad. de l'anglais par A. Sallin. Paris, Hermann, 1931, 206 S.
JEKELS, Louis: *Der Wendepunkt im Leben Napoleons I.* Imago, III, 1914, 4, S. 313 ff.
JEREMIAS, Alfred: *Das Alte Testament im Lichte des Alten Orients.* Handbuch zur biblisch-orientalischen Altertumskunde. Leipzig, J. C. Hinrichs, 1904, XIV u. 383 S.
— *Babylonisches im Neuen Testament.* Leipzig, J. C. Hinrichs, 1905, VI u. 132 S.
JONES, Ernest: *Die Empfängnis der Jungfrau Maria durch das Ohr.* Jahrbuch der Psychoanalyse, 1914, Bd. VI.
— *Essays in applied psycho-analysis.* London-Vienna, The international psycho-analytical Press, 1923, 454 S.
— *On the Nightmare.* London, Leonard and Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1931, 374 S.
KRAFFT-EBING, Dr. R. von: *Psychopathia sexualis, mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung. Eine medizinisch-gerichtliche Studie für Ärzte und Juristen.* Stuttgart, Ferdinand Encke, 1912, 14. Auflage, XI u. 460 S.
KRUTCH, Joseph Wood: *Edgar Allan Poe. A study in genius.* London, Alfred A. Knopf, 1926, X u. 244 S.
LACASSAGNE, A.: *Vacher l'éventreur et les crimes sadiques.* Lyon, A. Storck et Cie.; Paris, Masson et Cie, 1899, IV und 314 S.
LAFORGUE, René: *L'échec de Baudelaire. Etude psychanalytique sur la névrose de Charles Baudelaire.* Paris, Denoël et Steele, 1931, 241 S. (Deutsche Ausgabe: *Der gefesselte Baudelaire.* Internat. Psychoanal. Verlag, Wien 1933.)
LAMPL-DE GROOT, A.: *Zur Entwicklungsgeschichte des Ödipuskomplexes der Frau.* Internat. Zeitschr. für Psychoanalyse, XIII, 1927, S. 269 ff.
LANGLOIS, Eustache-Hyacinthe: *Essai historique et descriptif sur*

la peinture sur verre ancienne et moderne et sur les vitraux les plus remarquables de quelques monuments français et étrangers, suivi de la biographie des plus célèbres peintres-verriers. Rouen, E. Frère, 1832, XVI u. 302 S.

LAUVRIÈRE, Emile: *Edgar Poe. Sa vie et son œuvre. Etude de psychologie pathologique.* Paris, Félix Alcan, 1904, XIII u. 730 S.

— **Edgar Poe.* Paris, Bloud et Cie., 1911, VIII u. 252 S. Ein Porträt.

*LEMONNIER, Léon: *Les traducteurs d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875: Charles Baudelaire.* Paris, Les Presses Universitaires de France, 1928, 214 S.

LUNIER: *Examen médico-légal d'un cas de monomanie instinctive: affaire du sergent Bertrand.* Annales médico-psychologiques, Bd. XIII, 1849, S. 351 ff.

MARAÑON, Dr. Gregorio: *La Evolucion de la sexualidad y los estados intersexuales.* Madrid, Marota, 1930.

*MAUCLAIR, Camille: *La vie amoureuse de Charles Baudelaire.* Paris, Ernest Flammarion, 1927, 185 S.

MICHÉA, Dr. Claude-François: *Des déviations maladives de l'appétit vénérien.* Union médicale, 17. Juli 1849.

MIRBEAU, Octave: *Le jardin des supplices.* Paris, E. Fasquelle, 1899, XXVIII u. 328 S.

MOLIÈRE: *Œuvres.* Neue Ausgabe von MM. Eugène Despois und Paul Mesnard. Paris, Hachette et Cie., 1883, VIII.

*NADAR, Tournachon Félix dit —: *Charles Baudelaire intime. Le Poète vierge.* Paris, A. Blaizot, 1911, 143 S.

*PHILLIPS, Mary E.: *Edgar Allan Poe. The Man.* Vorwort von James H. Whitty. Chicago, Philadelphia, Toronto, The John C. Winston Co., 1926, 2 Bde, LIII u. 1685 S.

PIÉDELIÈVRE, R., et R. CHONEZ: *Edgar Poe, médecin légiste.* Paris-Médical, 21. November 1931, S. I—VI.

POE, Edgar Allan: *The complete works of Edgar Allan Poe.* Edited by James A. Harrison. New York, Thomas Y. Crowell and Cy., 1902, 17 Bde („Virginia Edition" = V. E.).

*— *The Raven.* With literary and historical commentary by John H. Ingram. London, George Redway, 1885, 124 S.

— *The complete poems of Edgar Allan Poe.* Collected, edited and arranged with memoir, textual notes and bibliography by J. H. Whitty, with illustrations. — Boston and New York,

Houghton Mifflin Cy., second edition, 1917, CXXXVI u. 346 S. (Erste Auflage 1911.)

*POE, Edgar Allan: *The works of Edgar Allan Poe.* Newly collected and edited, with a memoir, critical, introductions, and notes, by Edmund Clarence Stedman and George Edward Woodberry. London, Lawrence and Bullen, 1895, 10 Bde.

— *The works of the late Edgar Allan Poe with a memoir by* Rufus Wilmot Griswold *and notices of his life and genius by* N. P. Willis and J. R. Lowell. New York, Redfield, 1853, 3 Bde.

— *Edgar Allan Poe Letters till now unpublished.* In the Valentine Museum Richmond, Virginia. Introductory essay and commentary by Mary Newton Stanard. Philadelphia and London, J. B. Lippincott Cy., 1925, 330 S.

— *English Notes. A rare and unknown work being a reply to Charles Dickens' „American Notes“.* With critical comments by Joseph Jackson and George H. Sargent. New York City, Lewis M. Thompson, 1920, 182 S.

— *Gesamtausgabe der Dichtungen und Erzählungen.* Herausgegeben von Theodor Etzel. Im Propyläenverlag zu Berlin. 6 Bde.

— Französische Ausgabe: Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes.* Paris, Edit. de la N. R. F. Tomes IX à XIII (siehe Baudelaire).

PORCHÉ, François: *La vie douloureuse de Charles Baudelaire.* Paris, Plon, 1926, III u. 304 S. (Deutsche Ausgabe: Rowohlt, Berlin.)

PROBST, Ferdinand: *Edgar Allan Poe.* München, Ernst Reinhardt, 1908, 46 S, Porträt. (*Grenzfragen der Literatur und Medizin in Einzeldarstellungen.* Herausgegeben von Dr. S. Rahmer, Berlin, 8. Heft.)

RADÓ, Sándor: *Die psychischen Wirkungen der Rauschgifte. Versuch einer psychoanalytischen Theorie der Süchte.* Internat. Zeitschrift für Psychoanalyse, XII, 1926, S. 540 ff.

RANK, Dr. Otto: *Der Mythus von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung.* 2. Auflage. Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1922, VII u. 160 S. (1. Auflage 1908.)

— *Die Don-Juan-Gestalt.* Leipzig, Wien, Zürich, Psychoanal. Verlag, ohne Jahreszahl, 83 S.

— *Der Doppelgänger.* Imago, III, 1914, S. 97 ff.

— *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psycho-*

analyse. Leipzig, Wien, Zürich, Internat. Psychoanal. Verlag, 1924, 207 S., Bd. XIV.

*RANSOME, Arthur: *Edgar Allan Poe. A critical study.* London, Stephen Swift and Co. Ltd., 1912, XIII, 237 S., 1 Porträt.

REIK, Theodor: *Das Kainszeichen. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bibelerklärung.* Imago, IV, 1917, S. 31.

— *Geständniszwang und Strafbedürfnis. Probleme der Psychoanalyse und der Kriminologie.* Leipzig, Wien, Zürich, Internat. Psychoanalytischer Verlag, 1925, 258 S.

*RHODES, Hary J. F.: *Genius and criminal. A study in rebellion.* London, John Murray, ohne Jahreszahl, X u. 318 S.

*ROBERTSON, John W.: *Edgar A. Poe. A psychopathic study.* New York, London, G. P. Putnam's Sons, 1923, XII u. 331 S., Porträt als Titelblatt.

RÓHEIM, Géza: *Die wilde Jagd.* Imago, XII, 1926, S. 465 ff.

— *Róheim Australasian research number.* The International Journal of Psycho-analysis, London, Bd. XIII, 1. u. 2. Teil, Januar bis April 1932, S. 1—224.

SACHS, Hanns: *Zur Genese der Perversionen.* Internat. Zeitschrift für Psychoanalyse, IX, 1923, S. 172.

*SEYLAZ, Louis: *Edgar Poe et les premiers symbolistes français.* Lausanne, Impr. La Concorde, 1923, 184 S.

SIERICH, O.: *Samoanische Märchen.* Internat. Archiv für Ethnographie, Leiden, XVI, 1904, S. 88 ff.

STREHLOW, Carl: *Die Aranda- und Loritia-Stämme in Zentralaustralien.* Frankfurt, J. Baer, 1908.

THOINOT, L.: *Précis de médecine légale.* Paris, Octave Doin et Fils, 1913, 2 Bde, VI u. 811, 848 S.

TISCHENDORF, Julius: *Das deutsche Vaterland. Ein Beitrag zur nationalen Erdkunde.* Leipzig, Ernst Wunderlich, 1925, XIII u. 439 S.

— *Die Länder Europas. Ein methodischer Beitrag zum erziehenden Unterricht.* Leipzig, Ernst Wunderlich, 1926, VIII u. 502 S.

VALÉRY, Paul: *Variété.* Paris, Gallimard, 1928, 269 S.

WEISS, Suzan Archer: *The home Life of Poe.* New York, Broadway Pub. Cy., 1907, VI u. 229 S., 1 Porträt.

WHITMAN, Sarah Helen: *Edgar Poe and His Critics.* Providence, Tibbits and Preston, 1885, 2. Ausgabe, 69 S., 1 Porträt.

WHITMAN, Sarah Helen: *Poems.* Boston, Osgood and Cy. The Riverside Press, Cambridge, 1879, XII u. 261 S., 1 Porträt.

WOODBERRY, George R.: *The life of Edgar Allan Poe Personal and literary. With his chief correspondence with men of letters.* Boston and New York, Houghthon Mifflin Cy. The Riverside Press Cambridge, 1909, 2 Bde, XII u. 383 S., VIII u. 481 S.

WULFFEN, Dr. Erich: *Der Sexualverbrecher.* Berlin, Langenscheidt, 11. Auflage, 1928, XVI u. 727 S.

Mythologie asiatique illustrée. Paris, Librairie de France, o. J. Impr. de Compiègne 1931, X u. 432 S.

Violations nocturnes de sépultures. Mutilations de cadavres. Affaire du sergent François Bertrand, du 74e de ligne, devant le 2e Conseil de guerre de Paris. Gazette des Tribunaux, 11. Juli 1849.

REGISTER

Die Indizes wurden vom Übersetzer des vorliegenden Werks nach den von Herrn Sello Frenkel hergestellten Verzeichnissen der französischen Ausgabe für die deutsche bearbeitet. Das Literaturverzeichnis der Originalausgabe wurde von Herrn Cl. Reizler verfaßt.

A. BIOGRAPHISCHER, LITERARISCHER UND BIBLIOGRAPHISCHER INDEX

In diesem Index sind die in diesem Werk genannten Personen, Autoren und zitierten Werke verzeichnet. Die Titel von Veröffentlichungen sind kursiv gedruckt, die Titel der Werke Poes, welche in dieser Liste erwähnt werden, in Versalien.

B. INDEX DER WERKE POES

In dieser Aufzählung sind nur die Titel der Werke Poes enthalten, die im Verlauf unserer Arbeit verwertet wurden. Eine vollständige Liste findet der Leser bei Harrison (*Virginia Edition*, und in der auch gesondert herausgegebenen Biographie [Band I der Virginia Edition], die unter dem Titel *Life of Edgar Allan Poe* in New York bei Thomas J. Crowell & Co. 1902/03 veröffentlicht wurde) und bei Woodberry (*The Life of Edgar Allan Poe*, Boston and New York, Houghton Mifflin Company, The Riverside Press Cambridge, 1909). Die deutschen Titel wurden aus der von uns im Text zitierten, im Propyläenverlag zu Berlin (herausgegeben von Theodor Etzel) erschienenen Ausgabe übernommen. Genaue bibliographische Angaben über die einzelnen Werke befinden sich im Text der vorliegenden Studie auf der Seite, die in diesem Index mit einem * versehen ist.

a) ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER DEUTSCHEN TITEL

Gedichte

Die Geschichten

Der Löwe (Some passages in the Life of a Lion. — Lionizing).
Der Lügenballon (The Ballon-Hoax).
Der Mann, der aufgerieben worden war (The Man that was Used Up).
Der Mann der Menge (The Man of the Crowd).
Das Manuskript in der Flasche (Manuscript found in a Bottle).
Die Maske des Roten Todes (The Masque of the Red Death).
Metzengerstein.
Morella.
Das ovale Porträt (The Oval Portrait).
Der Schatten (Shadow).
Die schwarze Katze (The Black Cat).
Das schwatzende Herz (The Tell-Tale Heart).
Das Stelldichein (The Assignation).
Die Tatsachen im Fall Waldemar (The Facts in the Case of M. Valdemar).
Die 1002. Nacht der Scheherazade (The Thousand-and-Second Tale of Sheherazade).
Der Teufel der Verkehrtheit (The Imp of Perverse).
Der Untergang des Hauses Usher (The Fall of the House of Usher).
Die unvergleichlichen Abenteuer eines gewissen Hans Pfaall (The Unparalleled Adventures of One Hans Pfaall).
Vier Tiere in einem (Four Beasts in One).
Der verlorene Atem (Loss of Breath).
Verwette niemals dem Teufel deinen Kopf (Never Bet the Devil Your Head).
Wassergrube und Pendel (The Pit and the Pendulum).
William Wilson.
Des wohlachtbaren Herrn Thingum Bob liter. Werdegang (The Literary Life of Thingum Bob, Esq.).
Das Zwiegespräch zwischen Monos und Una (The Colloquy of Monos and Una).

Romane

Die denkwürdigen Erlebnisse des Arthur Gordon Pym (The Narrative of Arthur Gordon Pym).
Das Tagebuch des Julius Rodman (The Journal of Julius Rodman).

Szenen aus einem Drama

Politian.

Philosophische und kritische Werke

Heureka (Eureka).
Die Philosophie der Komposition (The Philosophy of Composition).

b) ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER ENGLISCHEN TITEL

C. INDEX DER PSYCHOANALYTISCHEN BEGRIFFE

In diesem Index sind die wichtigsten psychoanalytischen Tatsachen und Begriffe verzeichnet, die im Verlauf der vorliegenden Studie aufgezeigt und verwertet werden konnten.

GESAMTINHALTSVERZEICHNIS

BAND I

I. TEIL: LEBEN UND DICHTUNG

BAND II

II. TEIL: DIE GESCHICHTEN: DER ZYKLUS MUTTER

BAND III

III. TEIL: DIE GESCHICHTEN: DER ZYKLUS VATER

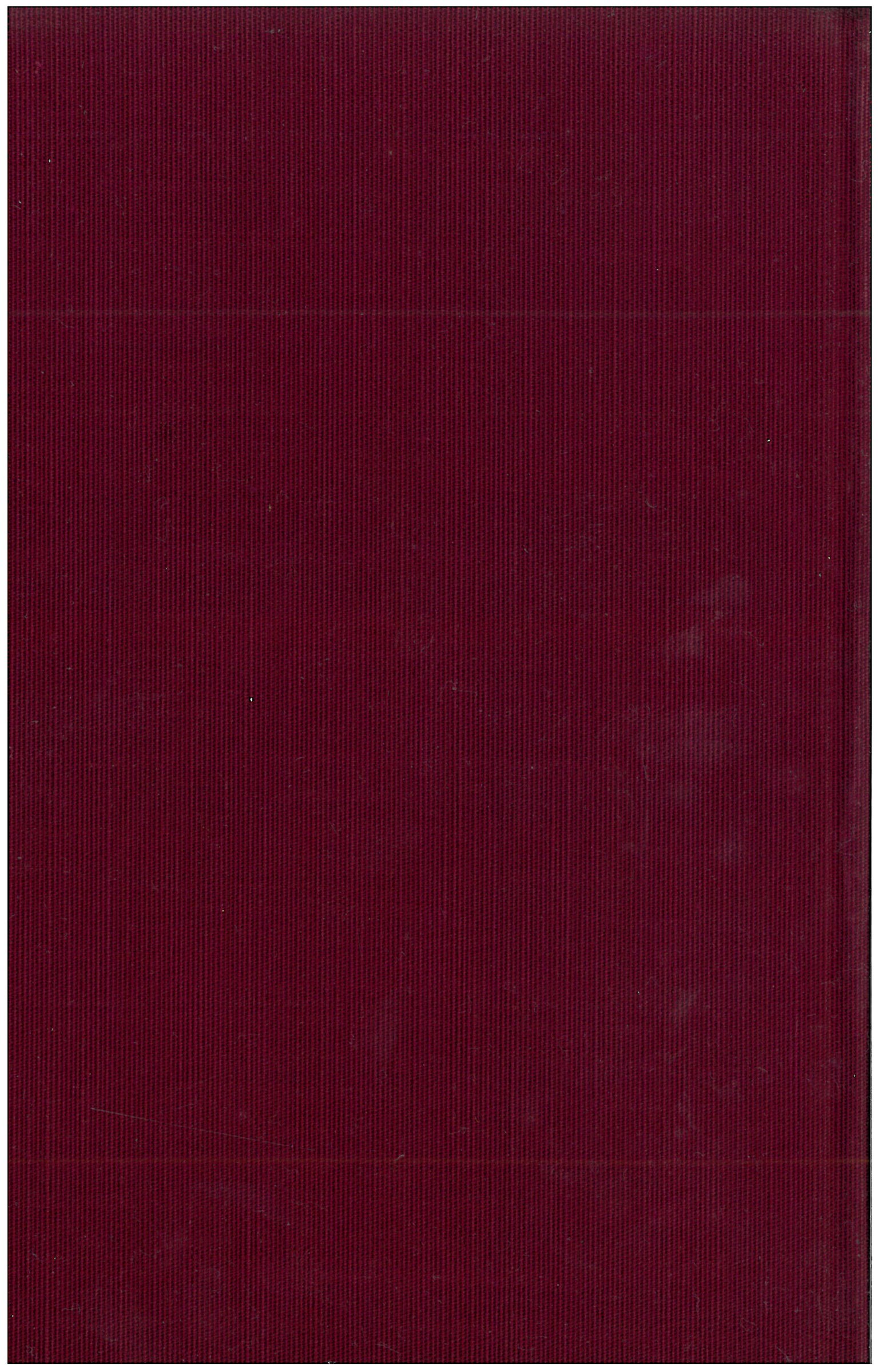
IV. TEIL: POE UND DIE MENSCHLICHE SEELE

GESAMTVERZEICHNIS DER BILDTAFELN

BAND I

BAND II

BAND III



BONAPARTE

EDGAR POE

III

MARIE BONAPARTE

Edgar Poe.

III

Von

MARIE BONAPARTE

sind im Internationalen Psychoanalytischen Verlag ferner folgende Werke erschienen:

Über die Symbolik der Kopftrophäen

1928. 48 Seiten. In Leinen Mark 3.30

„Der Deutsche Jäger": In der Studie der Prinzessin Marie von Griechenland (veröffentlicht unter dem Mädchennamen der Verfasserin) wird das Problem, warum das Geweih das Attribut des betrogenen Ehemannes ist, mit Mitteln der modernen Tiefenpsychologie gelöst. Im Kapitel „Magische Hörner" werden Hörner als Amulette gegen den bösen Blick behandelt. Das Kapitel „Jagdtrophäen" geht vom königlichen Weidwerk, der Parforcejagd, aus, deutet die Herkunft aus dem kollektiven Menschenopfer und stellt ihr die individuelle Hirschjagd, das Pirschen, gegenüber.

Der Fall Lefebvre

Psychoanalyse einer Mörderin

1929. 54 Seiten. Geheftet Mark 2.40, in Leinen Mark 3.80

„Vossische Zeitung": Marie Bonaparte, die Prinzessin von Griechenland, hat den Fall Lefebvre in einem schmalen Band dargestellt, in welchem sie das Verhalten der sittsamen Spießbürgerin, die bekanntlich seinerzeit eines Tages ohne jegliche Präliminarien ihre Schwiegertochter auf einem Ausflug in Gegenwart ihres Sohnes erschoß, motivisch wenigstens soweit aufgeklärt, als es das spärliche Material zuläßt. Es ist wohl so ziemlich das erstemal, daß ein Kriminalfall eine systematische analytische Darstellung erfährt.

Aus der Analyse einer mutterlosen Tochter

Zwei Beiträge zur psychoanalytischen Kasuistik

1931. 31 Seiten. Geheftet Mark 1.—

„Deutsche medizinische Wochenschrift": Selbstdarstellung der Pariser Psychoanalytikerin im Sinne der Lebensbeeinflussung durch Identifizierung mit der verstorbenen Mutter (Ödipuskomplex) und eine kurze kasuistische Mitteilung über eine kleptomane Anwandlung.

Die Sexualität des Kindes

und die Neurosen der Erwachsenen

Sonderheft (V/10) der Zeitschrift für psychoanalytische Pädagogik 1931. 44 Seiten. Geheftet Mark 1.—

Inhalt: Die Verbreitung der Neurosen — Die infantile Sexualität und ihre Verdrängung — Die Sexualität der Erwachsenen und ihre Schädigungen — Einige Vorschläge zu einer Reform der Erziehung

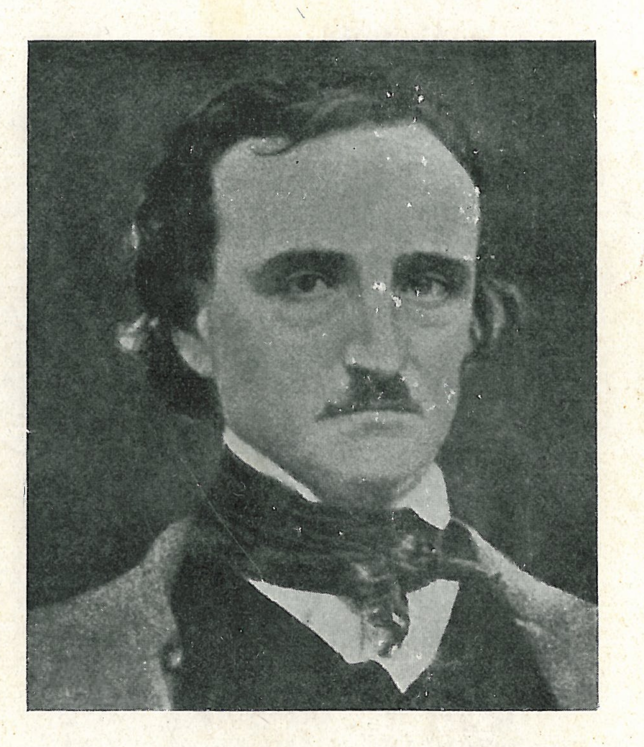
MARIE BONAPARTE

EDGAR POE

BAND III

MARIE BONAPARTE

EDGAR POE



EINE PSYCHOANALYTISCHE STUDIE

MIT EINEM VORWORT VON SIGM. FREUD

BAND III

INTERNATIONALER
PSYCHOANALYTISCHER VERLAG IN WIEN